

حسَنٌ

وليست كلمة حسن هذه اسم خولى الجنينة الوسيم فتحسبنى أغريك أن تدندن بأغنيته الشعبية الحزينة وأنت فى الحمام ، بل هى كلمة «الاستعانة» ـ وبالتنوين من فضلك ـ التى تتردد عند بدء مقاطع الحوار على ألسنة الممثلين عندنا فى المسرحيات المترجمة بالفصحى : حسن ، وماذا تريد ؟ ـ حسن، سأنصرف ! ـ حسن ، اذا كان الامر كذلك ٠٠ وهكذا وهكذا ٠٠ أتململ لها كلما سمعتها ، تقلقلنى قلقلة المطب للسيارة ، عجزت العادة هذه المرة عن تحويل استغراب الجديد الى الف القديم ، أحس ان الحوار ـ وهو بالفصحى ـ حوار أعاجم تعلموا العربية فى بلادهم من القواميس ، و « حسن » ترجمة أمينة ، ولكنها فى لغتها الأصيلة فقدت معناها اللغوى لتصبح كلمة استعانة مصطلح عليها، ولكل لغة سليقتها فى طرق اختيار كلمات الاستعانة واستخدامها ، وقد تتماثل لغات فى الاختيار والاستخدام فلا ينبو السمع أو الذوق عندما تترجم كلمات الاستعانة من لغة الى أخرى ترجمة حرفية ، أما اذا اختلفت السليقة والطرائق فلا مناص من الاحجام عن ترجمة المعنى اللغوى لهذه المصطلحات ، ولا مفر للمترجم من أن يجد لها مصطلحا من سليقة لغته فيؤدى المعنى المقصود تمام الأداء ، أى أن يجد فى لغته « عوضا » للمصطلح الذى يترجمه ـ وينطبق هذا الحكم أيضا على ترجمة الأمثال فى كثير من الأحوال ، فاذا عجز أو لم يهتد فالصواب أن يحذف كلمة الاستعانة من ترجمته ، لأنها فى أغلب الأمر نافلة فلا يفسد الحذف سلامة النص أو تسلسله فى لغته ، بل الذى يفسدهما هو ترجمة المعنى اللغوى للمصطلح الى لغته التى تنكره سليقتها أو لم تألف استخدامه فى مثل موضعه ٠

أمامى الآن الترجمة الانجليزية للأصل الفرنسى لمسرحية (العصفور الأزرق) من تأليف موريس مترلينك ، وهى مليئة بكلمات الاستعانة فوجدت المترجم يبحث فى لغته عن العوض لكلمات الاستعانة الفرنسية ، فاذا لم يجدها حذفها٠ يكفيك هذا المثال : كلمة Ah فى الفرنسية تقال عند التعجب المشوب بالاستنكار ، فترجمها الانجليزى بكلمة « حقا ؟ » مع أنها ليست كلمة بل مجرد لفظ صوتى ، ما كان أسهل نقله كما هو ، ولكن المترجم سأل نفسه : ماذا يقول الانجليزى عند التعجب

المشوب بالاستنكار ؟ انه لا يقول Ah بل «حقا» كما لم يترجم كلمة Tiens التى تقال فى الفرنسية عند الدهشة لرؤية قادم غير متوقع ترجمة حرفية فيقول « خذ عندك .. » بل ترجمها بكلمة هاللو التى يألفها طبع الانجليز فى مثل هذا الموقف.

وكلمة « حسن » على مسرحنا ليست من سليقة الفصحى فى مثل موضعها ، ولا هى أصبحت من كلمات الاستعانة المصطلح عليها ، ويزيد من تململى أن الممثلين ينطقونها بالتنوين ، مع أنها فى موضع وقف يقتضى التسكين ، والواقع أن كلمة حسن ، هى ترجمة لكلمة « طيب » التى يستخدمها العامة فى مثل المواقف التى تقال عندها كلمة « حسن » هذه ، ولكن المترجم يتفاداها لأنها غارقة فى العامية بلا جريرة منها فان كانت كلمة « حسن » من صميم الفصحى فان كلمة طيب لا تقل عنها عراقة ولكن استخدام العامة لها هو الذى أساء سمعتها .

وأمتع مثال لهذا التخبط فى ترجمة كلمات الاستعانة بالفصحى عندنا ، أنك اذا ذهبت اليوم الى مسرح الجمهورية لتشهد « الخال فانيا » لتشيكوف تولت كلمة « حسن » — من ترجمة الأستاذين عنانى وسرحان — تشنيف أسماعك فاذا ذهبت الى مسرح الازبكية لتشهد تاجر البندقية لشكسبير — ترجمة المرحوم مطران — تولت كلمة : « واحرباه » شد شعر رأسك ، يعنى : يا نحرق يا نمرق !..

قد تقول اننى أجعل من الحبة قبة ، ولكن فى هذه الحبة عندى خلاصة الآثار السيئة المترتبة على تعليم العربية فى مدارسنا . الاهتمام مقصور على تحفيظ قواعد اللغة وعلى سلامة العبارة من الأخطاء النحوية والصرفية ، لا يجد التلميذ من يعينه على أن يتذوق بأذنه وطرف لسانه أسرار اللغة والجمال الخبىء فى بلاغتها ، أى تقريبه الى سليقتها ومنحه القدرة والجرأة على التحرر من القوالب المحفوظة ، ليصطنع له أسلوبا صادقا ينم عنه ، فى عهدنا كان بين أيدينا فى سنى التعليم الأولى كتب قيمة من عيون الأدب العربى مثل (كليلة ودمنة) و (أدب الدنيا والدين) ، وكان الشعر فى كتب المطالعة مختارا من قصائد فحول الشعراء فى ديوان العرب ومن نسج نسجهم وسار وراءهم من المحدثين ، لا رابع للبارودى وشوقى وحافظ ، لا أذكر أنها تضمنت قصيدة لمطران ، وتجنبت هذه الكتب بقية الشعراء المحدثين حينئذ لأنهم كانوا لم يدخلوا بعد تاريخ الأدب . ولكن مع هذا ترك كل تلميذ لنفسه ، يحاول بوجدانه المغمى أن يفطن لبلاغة اللغة ويتذوقها وأن يقاوم حث المدرسين له على دخول الطريق المستقيم لأن استقامتهم فى نظره هى انحرافه عن طبعه .

أما اليوم فأحس بشىء من الوجل حين أرى كتب المطالعة فى المدارس تغلو فى اختيار الشعر من انتاج المحدثين الذين لم تستقر أقدامهم بعد ، وأحس بشىء من الخجل أيضا حين أجد بعض هذا الشعر من نظم — نعم ، من نظم — الأساتذة الذين شاركوا فى وضع هذا الكتاب (على الغلاف عشرة أسماء على الأقل ، هل هى حملة ؟ هل هى تجريدة ؟ كيف تعارفوا ، كيف اجتمعوا ، كيف عملوا . هل كان قرارهم بالاجماع أم بالأغلبية ، لست أدرى ولا المنجم يدرى) .

وآخر المتمة هو هذا الارهاب لطلب المعاصرة ، الناجم من تسلط الوهم بأن الفصحى مركب وعر وأن التراث ألغاز غير مفهومة وسقط متاع لم تعد له فائدة أو وظيفة — فتوزع على التلاميذ قصص حديثة ، ان تكن حسنة الصنعة شائقة تستهوى القارىء فلا يرقى أسلوبها الى المستوى الأدبى الذى ينبغى الاحتذاء به ، كأننا نريد أن نعلم أبناءنا حرفة كتابة القصة قبل أن نعلمهم سليقة اللغة .

لماذا لا تتضمن كتب المطالعة مقتبسات مستفيضة من كلام الغزالى ، وابن سينا وابن رشد ، والفارابى ليرى تلميذنا كيف كان أجداده يفكرون ويكتبون ؟

اذا لم يعجبك هذا الرأى فسأقول لك : حسن ، ولا مؤاخذة !

« الشعر »

سيصدر هذا العدد من المجلة فيلحقه صدور العدد الأول من مجلة « الشعر » الجديدة ، يتولى رياسة تحريرها أستاذ جامعى جليل هو الدكتور محمد عبد القادر القط الذى أثبت بديوانه الفريد أنه صاحب موهبة شعرية أصيلة . ان كان — لأمر ما — قد كف عن الترنم بالشعر فانه ظل يلاحق الانتاج الشعرى فى بلدنا ، يمحصه وينقده بأمانة واخلاص ، يسنده فى كل ذلك تمكنه من الثقافة العربية والغربية معا، ووقوفه على أحدث التيارات التى تتقاسم الشعر الحديث ، لا يتزمت ، بل يفسح صدره للمجددين، وطلبه الأوحد أن يقدروا الشعر حق قدره فلايكون

لهم استهتار أو اغفال لجماله ومقوماته الأصيلة ورسالته فى المجتمع .

تصدر مجلة الشعر ، فى وقت يسود فيه شعور بأن الشعر عندنا يمر فى أزمة ، أتباع القديم قد مادت الأرض من تحت أقدامهم ، لا يستطيعون امالة هوى الشباب اليهم ، وأتباع الجديد يضربون فى متاهات لغوية وعروضية وفكرية فلا يقوى على اللحاق بهم والفهم عنهم الا قلة قليلة ، وشعر هؤلاء وهؤلاء يعبر أغلبه عن نفس الفرد فلا يخاطب وجدان الشعب الجامع بين الماضى والحاضر ، قام بين الفئتين عراك ثم لم يسفر هذا العراك عن شيء بل فقد كل منهما قدرا من قوته واندفاعه . وتسلل الى الميدان ـ منتهزا غبار المعركة ـ شعر مكتوب بالعامية يظن أنه هو الذى سيرث الأرض ومن عليها حقا لقد اختلط الحابل بالنابل !

من أكثر الآمال المعقودة على مجلة (الشعر) الجديدة ، أن تعمل على التبصير بقدر الشعر وكرامته ورسالته فى المجتمع ، فالشعر فى قافلة الأدب هو حاديها الأول ، هو البرهان البين على الالهام الفنى ، هو الذى يفصح عن الشيء الذى لا نفهمه ، ويكشف عن سر الحقائق ويزيح الأستار عن بشائر المستقبل . أن تعمل على زحزحة الشعر من انحباسه داخل الاهتمامات الفردية لينبعث من أشواق الشعب فيخاطب وجدانه ، ويهزه ويدفعه نحو آفاق تغمرها أنوار جميلة نبيلة ، أن توصل الحديث بالقديم حفاظا على تقاليدنا الأصيلة ، أن تنفض الأكفان عن هذا القديم وتشرحه لنا شرحا جديدا يكشف عن دوره الكبير فى حياة الأمة العربية ، وفى الحفاظ على لغتها ـ فشعر العرب هو الذى جب عندهم بقية الفنون .. أن تقدم لنا ترجمات مفهومة للشعر الغربى قديمه وحديثه ، أن تعرفنا بكبار شعراء الشرق والغرب وما قيل عنهم ، أن تعرض علينا مدارس الشعر وما يدور حولها من نقد وأبحاث نظرية ، أن تكشف لنا عن المواهب الناشئة التى تستحق التشجيع .

هذه هى الاغراض التى حركت وزارة الثقافة ـ فيما أظن ـ على اصدار هذه المجلة ، وللزميلة الجديدة أطيب تحية .





عيد العلم

عيد العلم من الأحداث الجليلة التى تحرص المجلة على الحفاوة بها فى كل عام ، لدلالته على أن بلادنا اصبحت تقدر اهل الفكر حق قدرهم ، ففيه اعتراف جميل وحث شديد للجيل الصاعد على متابعة السعى فى مضمار العلوم والفنون والاداب حتى تتبوأ أمتنا مكانتها بين الامم المتحضرة .

خطاب الرئيس جمال عبد الناصر

ايها الاخوة ..

لقد اسعدنى ان احضر معكم ليلة الاحتفال بعيد العلم فى صحبة الصديق العزيز والمناضل الاسيوى الممتاز شواين لاى رئيس وزراء الصين الشعبية الذى يزور بلادنا الآن رمزا حيا لشعب الصين صانع الحضارة القديمة الرائدة فى عصور الفكر الانسانى الاولى وصانع الثورة الصينية التى هى الآن فى مقدمة القوى المتحررة والمحركة لتيار التاريخ المعاصر ..

وانتم تعلمون ايها الاخوة انه يسعدنى دائما أن احضر معكم احتفال عيد العلم فان قدومى اليكم فى مناسبته واللحظات التى نقضيها معا نتابع موكب العلم الجديد .. فى كافة مجالاته.. يخطو الى الامام ويتقدم يمنحنى طمأنينة واملا فان موكب العلم أمامى هو المظهر النابض لحركة أمتنا داخل حدود المستقبل .. ان التفكير العلمى هو الصلة التى ربطت البشرية منذ أقدم عصور التاريخ طولا ، ثم هو الصلة التى تشد شعوب العرب وتوحد بينها فى أى لحظة من لحظات الزمان .

والعمل العلمى بعد التفكير العلمى هو الجسر الوحيد الذى تستطيع به امتنا ان تعبر بالقوة والامانة من مرحلة الى مرحلة وهو القوة القادرة على طى المسافة من التخلف الى التقدم .

واكثر من ذلك فان العمل العلمى هو ضمان الاستمرار ، والاسلوب العلمى ، فكرا وعملا ، هو الصبغة الملائمة للانسانية للتقدم .

واخص خصائص الاسلوب العلمى ثلاث صفات :

الاولى ، ان الاسلوب العلمى أسلوب عمل مشترك وجماعى فليس هناك فرد يستطيع وحده اختراق حواجز المجهول وتطويع المعرفة دائما .. كل فرد يعمل مع غيره وكل جهد يرتكز على جهد سبقه ثم تتكفل حركة الجميع معا لارتياد الآفاق الجديدة وفتحها رحبة وعريضة .

والصفة الثانية ، ان الاسلوب العلمى ، فكـرا وعملا ، هو أسلوب لخدمة الحياة ذاتها لا لخدمة صاحبه فقط وان العلم الذى لا يخدم غير صاحبه لا يفترق فى قليل أو كثير عن بعض أنواع السحر كتلك الاحلام المشوشة التى نقرؤها فى بعض صفحات تاريخ القرون الوسطى عن الذين اضاعوا حياتهـم يريدون تحويل تراب الارض الى تبر ذهب .. لكى يضمنوا الغنى لانفسهم .. فما وصـلوا لشىء لان فكرهم لم يستطع ان يكسر حدود أنانيتهم الذاتية .

والصفة الاخيرة .. ان الاسلوب العلمى بالطبيعة حركة منتظمة نحو الامام طبقا لمنهاج وعلى أساس خطة ، والا فان اى ارتفاع طارىء مهما علا يصبح مجرد قفزة فى الهواء .. أو موجة شامخة لاتستطيع غير ان تحطم نفسها وتتلاشى على الصخور .

فى كافة مجالات العلوم الانسانية والطبيعيـة تصدق هذه المقاييس ولا صدق الا بهـا .. بل ان الثورة ذاتها خلافا على ما قد يبدو على السطح من عدم خضوعها لاى مقياس هى فى واقع أمرها تدليل على صدق هذه المقاييس .

ان الثورة .. كل ثورة ، لا تستحق اسمها الا اذا اعتمدت الاسلوب العلمى فكرا وعملا طريقا لها . ان الثورة ليست مجرد غضب الثوار على الأوضـاع القديمة التى تستبد بمجتمعهم وتعرقل حركتـه وتحول دون انطلاقه وانما الثورة هى علم التغيـير الاجتماعى الشامل والعميق لصنع حياة جديدة تفى بمطالب الثوار وآمالهم .

والثورة الصينية ، على سبيل المثال ، التى تواجه الآن أضخم التحديات فى عالمنا المعاصر ، تحـدى صنع حياة جديدة ، واكثر من ٧٠٠ مليون من البشر اى نحو ثلث سكان الدنيا بأسرها .. لم تكن مجرد غضب ضد التخلف وضد الاستعمار أو ضـد مساوىء وانحرافات الـكومنتاج وانما عظمـة ثورة الصين فى أنها تجاوزت ذلك كله وداست عليه فى طريقها الى التغير الحقيقى لحياة ٧٠٠ مليـون من الناس وصنع غد أفضل لهم جميعا .

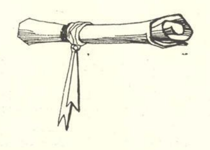
ان ماوتسى تونج ورفاقه وبينهم هذا الصديق العزيز الجالس معنا الآن تقدموا لمسئوليتهم الضخمة باستيعاب كامل لتاريخ الشعب الصينى ومطالبـه وآماله ولهذا استطاعوا عاميا ان يعبروا عنه ، ثم استطاعوا علميا ان يتحركوا به الى الثورة ، ثم بداوا علميا يضعون خطط التغيير الكبير . ان الثورة بالنسبة لاى شعب من الشعوب هى الواقع الذى يستوعب تاريخ هذا الشعب وآماله على ضوء حركة التقـدم الانسانى بشمولها وبالتطلعات الهائلة التى تسـير نحوها . وعلى هذا الضوء فان العمـل الثورى العلمى يتكشف فى ابعاده المترامية المجيدة والخطيرة فى ذات الوقت .

أيها الاخوة :

ان الامة العربية تقف اليوم على حافة الانتقـال من مرحلة الى مرحلة .. فلتكونوا ، وليكن كل ما تحصلونه من علم ، جسرا نعبره بالقوة والايمـان الى داخل المستقبل ، ولترتفع المشاعل بأيديكم على آفاق الغد ..

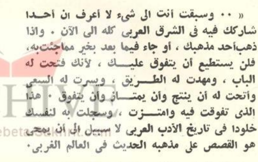
وفقكم الله .

والسلام عليكم ورحمة الله .





مع
محمود تيمور
الأديب الفائز بجائزة الدولة



« .. وسبقت أنت الى شيء لا أعرف ان أحدا شاركك فيه فى الشرق العربى كله الى الآن . واذا ذهب أحد مذهبك ، أو جاء فيما بعد بخير مما جئت به ، فلن يستطيع أن يتفوق عليك ، لأنك فتحت له الباب ، ومهدت له الطريق ، ويسرت له السعى وأتحت له أن ينتج وأن يمتاز وأن يتفوق . هذا الذى تفوقت فيه وامتزت ، وسجلت به لنفسك خلودا فى تاريخ الأدب العربى لا سبيل الى أن يمحى هو القصص على مذهبه الحديث فى العالم الغربى.

وانك لتوفى حقك ، اذا قيل انك أديب عالمى بأدق معانى هذه الكلمة وأوسعها .. ولا أكاد أصدق أن كاتبا مصريا مهما يكن شأنه قد وصل الى الجماهير المثقفة وغير المثقفة كما وصلت أنت اليها .. فلا تكاد تكتب ولا يكاد الناس يسمعون بعض ماتكتب حتى يصل الى قلوبهم كما يصل الفاتح فى المدينة التى يقهرها فيستأثر بها الاستئثار كله .. »

بهذه الكلمات استقبل عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين أديبنا الفائز بجائزة الدولة هذا العام ، حين اختير عضوا بالمجمع اللغوى عام ١٩٤٧ .

والحق أن محمود تيمور واحد من حفنة قليلة من أدبائنا الكبار كان لها الفضل الأكبر فى بعث الحياة فى أوصال أدبنا العربى ، واثرائه بألوان فنية جديدة ، كان لجهودهم الرائدة فيها أعمق الأثر فيما تلاهم من نتاج أدبى ترسم خطاهم واهتدى بهديهم .

واذا كانت قد سبقت قصص محمود تيمور محاولات أخرى عديدة فى تأليف القصة العربية كمحاولات المويلحى ولطفى جمعة وطاهر لاشين ومحمد تيمور وغيرهم ، فالذى لا شك فيه أن هذه المحاولات لم تكن ، فى معظمها ، أكثر من ارهاصات أولية فى علاج القصة ، ظلت فى حاجة الى موهبة أصيلة ناضجة لتتحول الى قصص فنى مكتمل العناصر ، وكان محمود تيمور هو صاحب هذه الموهبة الأصيلة المثقفة التى ارست للقصة مكانا راسخا فى أدبنا العربى ، ولم يكن ليوفق الى شيء من ذلك لولا تلك المحاولات والارهاصات التى سبقته ومهدت لظهوره . وبنفس الطريقة لم يكن نجيب محفوظ ومحمود البدوى ويوسف ادريس وغيرهم من فرسان الحلبة فى القصة والرواية المصرية ، لم يكونوا ليوفقوا لشيء مما وفقوا اليه من تقدم وتطور بقصتنا العربية لو لم يسبقهم تيمور ويضع لهم الاساس الثابت الوطيد ، ومازال الى اليوم يواكبهم بانتاجه الغزير المنوع .

وقد شاركتنا أكثر شعوب الأرض فى الاعتراف بقيمة محمود تيمور والاستمتاع بفنه ، فترجمت تسعة من كتبه الى اللغة الفرنسية ، وثلاثة الى الألمانية ، وثلاث مجلدات ضخمة الى اللغة الروسية، بالاضافة الى مؤلفات عديدة ترجمت الى عشر لغات

أخرى ، بحيث يصدق عليه أكثر من أى أديب من أدبائنا وصف « الأديب العالمى » الذى يقرأ بأكثر من خمس عشرة لغة ، كما ألفت عنه كتب ودراسات أكثر من أى أديب آخر من معاصريه ، فصدرت عنه خمسة كتب عدا الأبحاث والمقالات والأحاديث العديدة فى مختلف الصحف والمجلات العربية .

ومن الحقائق التى يشرف بها تيمور ، أنه وهو ابن الطبقة الأرستقراطية الثرية ، استطاع أن يتجاوب فى الكثير من قصصه ورواياته مع أبناء الطبقة الفقيرة والمتوسطة تجاوبا عجز عنه الكثيرون من الأدباء الذين نشأوا فى هاتين الطبقتين .

وقل أن تعثر على أديب من أدباء الأجيال اللاحقة على تيمور لم تكن له صلة وطيدة به ، ولم يتلق هداياه من الكتب وتوجيهاته الادبية ونصائحه الشفوية أو المكتوبة ، فهو لايهمل رسالة واحدة من الرسائل العديدة التى يرسلها اليه الأدباء الناشئون، ولم يغلق بابه أبدا فى وجه أديب يطلب العون والتوجيه ، وما أكثر من أخذ بأيديهم فى خطواتهم الأولى فقدم كتبهم أو قدمهم الى الصحف ودور النشر ، بصورة تذكرنا بسلوك كبار الأدباء فى أوروبا ومايبذلونه من وقت وجهد فى معاونة الأدباء الناشئين والأخذ بيدهم . وهو سلوك ما أحوجنا الى أن يقتدى به كثير من كبار أدبائنا .

هذه المعانى وغيرها كانت تطوف برأسى وأنا أتوجه لتيمور بعدد من الأسئلة تسهم فى اضاءة جوانب من تفكيره ومزاجه الفنى ، وكعادته أجاب عليها فى طلاقة ويسر ودون كبير جهد .

***

● فى مؤلفاتك الأولى ميل واضح الى استخدام العامية دون تحفظ ، ثم تحولت عنها ، فاذا بك تقاطعها مقاطعة التحريم ، بل تذهب الى حد نحت كلمات فصحى جديدة ، ووضع المعاجم ، متى حدث هذا التحول ؟ وماأسبابه ؟ وهل كان اختياركم عضوا بالمجمع اللغوى من بين هذه الأسباب ؟

— وجدتنى — منذ فجر حياتى الأدبية — يتنازعنى عاملان جوهريان : عامل المحافظة على القديم والاعتداد به ، وعامل التجديد ومجاراة سنة التطور .

عن أبى « أحمد تيمور » ورثت العامل الأول ، والى أخى « محمد تيمور » يرجع العامل الآخر .

كان أبى من ذوى الحمية للغة ، لا يدخر وسعا فى سبيل احياء تراث العرب . وله فى شتى ميادين البحث العلمى واللغوى والتاريخى مؤلفات لها وزنها . وانى لأضع على رأسها معجم الألفاظ العامية ، ذلك الذى تتولى اليوم نشره المؤسسة المصرية للتأليف والنشر. وهو معجم يدرس الكلمات الشائعة فى حياتنا العامة ، ويردها الى أصولها ، وينقب فى الدخيل منها عن مقابله فى الفصيح . أما أخى « محمد تيمور » فقد كان أديبا فنانا ، نهل من الأدب الفرنسى مانهل ، وتأثر بالثقافة الأوربية العصرية تأثرا استبانت ملامحه فيما هتف به من قصص ومسرحيات .

فأنا فى الحق مزاج من أبى وأخى .. ولعلك تعجب اذا قلت أنى كنت فى محاولاتى القصصية الأولى أوثر المصطلحات العربية الفصحى على الكلمات المستعملة الشائعة ، فاتخذت لفظ « المسرة » بدل « التليفون » ولفظ « الصفة » بدل « البوريه » ، هذا على حين أنى كنت أوثر العامية الصميمة لغة للحوار القصصى . وقد بدا ذلك واضحا فى بواكير مؤلفاتى « الشيخ جمعة » و « عم متولى » و « الشيخ سيد العبيط » .

ومازالت حياتى الأدبية صراعا بين المذهبين ، أو بين لغة الكتابة والتدوين والمشافهة والحديث .

وفى وسعى أن أصارح بأن تجاربى فى التأليف طوال الأعوام السالفة أقنعتنى بأن الأدب الجدير باسمه فى لغتنا العربية وحياتنا القومية يقوم على دعامتين : تعبير مشرق يعول أكبر مايعول على بلاغة الفصحى وأساليبها البيانية ، وفن أصيل رفيق يرتوى من ينابيع الثقافة العصرية فى أوسع نطاق .

ومهما يكن من أمرى ، فانى أعد نفسى امتدادا لشخصية أبى وشخصية أخى معا ، أحس روحيهما تهيمنان على عقلى ووجدانى ، وتوجهاننى الوجهة التى ترتضيانها بظهر الغيب فى عالمها النورانى .

وانى بذلك جد سعيد .

● عاصرت « المدرسة الحديثة » ، وكان لك دور واضح فيها ، فهلا حدثتنا عن بعض ذكرياتك عنها وعن أعضائها وناظرها « أحمد خيرى سعيد » وحقيقة الدور الذى قامت به فى حياتنا الفكرية فى مستهل هذا القرن ؟

– أطلق الزميل المرحوم «أحمد خيرى سعيد» اسم « المدرسة الحديثة » عنوانا للرفقة الأدبية التى التقت به فى « قهوة الفن » ، تناقش قضايا الادب العصرية . وكنت واحدا من الرفاق ، وقد أسلمنا « لخيرى » قيادة الزعامة ، اذ كان أعلانا سنا ، وكانت شخصيته تتميز بالطرافة والحيوية وخفة الروح ، وكان فوق ذلك غيورا على الادب والفن غيرة لاتجارى .

وكان هدف تلك المدرسة هو الوثوب بالأدب وثبة جديدة تخرج به من دائرة التحفظ والتقاليد الموروثة الى رحاب فساح تلائم التطور الحديث فى العالم المتحضر، والى هذه الدعوة سبق اخى «محمد تيمور» اذ كان ينادى بالتجديد ، ويحث على خلق أدب يعبر عن شخصيتنا ، ويصور مجتمعنا، ويمثل استجابتنا للحياة من حولنا . وعلى ذلك السنن جرى الرواد الاول للمدرسة الحديثة ، وفى الصف الاول منهم « خيرى سعيد » و « طاهر لاشين » و « حسين فوزى » و « يحيى حقى » و « محمود عزى » و « ابراهيم المصرى » وكاتب هذه السطور .

ومما لا أنساه لأخينا « خيرى سعيد » انه كان منهوما بالاطلاع على الأدب الأوربى ، تواقا أن يطلع الجيل الناشىء عليه ، حتى لقد أزمع أن يترجم ما ينتخب من المعلمة البريطانية . ولما علم بأنى أقتنى طبعة قديمة منها جعل يختلف الى دارنا فى حى « الحلمية » ويقضى ساعات طوالا وهو منكب على المجلدات الضخام يقلب الأوراق ويفتش فيها ويختار من محتوياتها ، ولم يكن فى وسعنا أن نعينه الا بأباريق القهوة ، نعدها له واحدا بعد آخر ، فى الفينة بعد الفينة ، وهو يرتشف الشراب فى وعى وفى غير وعى .

وقد اكبرت فى « خيرى سعيد » انه على رقة حاله وضئولة موارده المالية ، لم يكن يضن على تحقيق مشروعاته الادبية بكل ما يملك . وحين انشأ مجلة «الفجر» بذل فى الانفاق على اخراجها مابذل ، لا يبالى ربح أو لم يربح مسوقا بفكرته المثالية فى نشر أدب عصرى مبتكر .

ومن الحق الاعتراف بأن شباب المدرسة الحديثة كانوا فى صدر حياتهم الأدبية غير موفورى الحظ من المعرفة والتجربة والمرانة ، فجاءت بواكير كتاباتهم خفيفة الوزن ، ليس لها من القيمة الأدبية ماتستطيع به مغالبة الأدب التقليدى وزحزحته عن المقام الأول فى الاعتبار . ولكن الفضل الكبير لشباب المدرسة الحديثة هو مابعثوه فى الجيل الصاعد من روح اليقظة والتوثب ، ومابشروا به من تطور فى الأدب والفن ، ومابصروا به من اتجاهات تسلم الى تقدم وازدهار .

● هل ترى أن جيلكم أدى دوره كاملا فى خدمة الادب ؟ وما مدى تأثيره فى الاجيال اللاحقة ؟

– حاول جيلنا ان ينقل الادب نقلة جديدة تلائم العصر الجديد ، وأحسبه قد نجح فى أداء هذه المهمة الى حد بعيد .

لقد انصرم أربعون عاما بل يزيد ، منذ قدم « محمد تيمور » مجموعة قصصه « ماتراه العيون » على صفحات مجلة « السفور » وكانت يومئذ نماذج غضة ، اراد بها كاتبها أن يجارى الآداب العالمية العصرية فى انشاء اللون القصصى فى الادب العربى .

وهانحن أولاء فى يومنا هذا نجد تلك البذور الصالحة وما تبعها من امثالها قد حسن نباتها وزكا عودها ، حتى باتت القصة سلطة ذات سيادة فى دولة الأدب بين الناطقين بالضاد . جذبت اليها كتابا كانوا بغيرها مشاغيل ، مثل « الدكتور طه حسين » و « ابراهيم عبد القادر المازنى » ، واستخلصت لها كتابا موهوبين ، مثل « توفيق الحكيم » و « نجيب محفوظ » وجاوزت نطاقها المحلى الضيق الى محيط العالمية الأرحب .

وتلك هى الصحف والمجلات ودور النشر فى الغرب ، تواصل نشر نماذج من قصصنا العربى الناشىء . ولا اقول – مغاليا – ان قصاصينا العرب قد كسبوا المعركة ولكنى اقول – فى اعتدال – وقلبى مطمئن مستبشر ، بأنهم فى سبيل كسبها .

ولن يمضى طويل وقت حتى تتبوأ القصة العربية مكانا سامقا فى أفق الادب العالمى .

وان غدا لناظره قريب .

● فى حديث لك حذرت الادباء الشبان من النقاد ، ونصحت لهم ألا يكثروا من قراءاتهم ، وأن يأخذوا آراءهم بحذر ، لان مدرسة الادباء الحقيقية هى النصوص الادبية الممتازة وحدها . هل قصدت بهذا التحذير النقاد على الاطلاق ، أو النقاد العرب وحدهم ؟ وهل يحق لنا اخذ هذه النصيحة على انها تصوير لموقفك من النقد والنقاد ؟

– قصدت بقولى النقاد على وجه عام ، والنقاد العرب على وجه خاص . فقد عرفت من تجاربى ومن صلاتى بالادباء الناشئين ان الضرر الذى يلحق

الاديب الناشىء حين تدور به تيارات النقدوتتنازعه أهواء النقاد اكبر من النفع الذى يفيده بما يقرا من آراء وما يتبين من نظرات .

انى أعد الناقد آخر مرحلة ينشدها الاديب الناشىء فى حياته الادبية . والمراحل الاولى التى يجب أن يفرغ لها بجهده هى أن يستكمل حظه من الاطلاع على النصوص ، ومن دراستها دارسةواعية فالنصوص هى التى تذكى ملكاته وتنميها ، وهى التى تعمل على تكوين شخصية له ذات طابع متميز، وهى التى تصقل ذوقه ، وتؤتيه القدرة على الفهم والمقارنة ، وتمهد له سبيل الابداع والافتنان .

النقد - كالحديث - ذو شجون ، ووجهات النظر فى مذاهبه متعددة ، بل متضاربة ، وليس فى مستطاع الأديب الناشىء أن يقف منها موقف التثبت والاطمئنان . ذلك يستطيعه الاديب المتمرس ، العريق فى دراسته ، المحنك فى فنه ، فهو بخبرته وتجاربهقادر أن يمحص الاراء ، ويرجح منها مايؤمن بانه اهل للترجيح .

والنقد بالنسبة للاديب الناشىء فرض واملاء ، شأنه شأن التعليم بالنسبة للتلميذ البادىء ، فيجب أن يقتصر فيه على القواعد المقررة ، والاصول المسلمة ، مما لانزاع فيه ، ولا خلاف عليه . واما النقد بالنسبة للاديب المتمكن فهو مدرجة الى مناقشة فطنة ، ومجادلة مثمرة ، لان اختلاف الاراء فيه وليدة معرفة وتفكير وتأمل ، وبمثل هذا النقد يستفيد الادب والادباء .

والاديب الناشىء اذا صدم بالنقد القائم على تنازع الاراء ، وتصارع الافكار ، وترددها بين التطرف والاعتدال ، لم نأمن عليه أن يدور رأسه ، ويضطرب ذهنه ، ولا يلبث أن يصيبه من جراء الغذاء النقدى المتفلسف عسر هضم ، أ وعسر تفكير وتأليف ، وربما لازمه ذلك فيما يستقبل منكتاباته، فيفسد عليه سليقته ، ويجعله أسير نظريات غير مهضومة حق الهضم ، أو مفهومة كل الفهم .

واخشى ما اخشاه على ناشئة الادباء تلك الندوات الادبية التى يتصيد اصحابها الاديب الناشىء المسكين ، فيحصرونه فى اضيق مجال ، ويكتفونه كتفا ، ويجرون عليه عملية دق وعصر ، بأسلوب منهجى فلسفى تتعقد فيه المصطلحات والتعليلات ، حتى يخرج ذلك الاديب الناشىء المسكين دائخا ، لا يعرف له وجهة سير .

نصيحتى للاديب الناشىء أن يباعد بينه وبين النقد والنقاد ، حتى يشتد عوده ، وله بعد ذلك أن يقرأ ما يشاء ، وان يلقى من يشاء ، لكى يظل بمنجاة من أن يترنح فى مهب العواصف الهوج ، عواصف المذاهب والآراء والأهواء ، وهو بعد لين العريكة ، غض الاهاب .

ليترك الاديب الناشىء نفسه على سجيتها ، حين يكتب .. لايستلهم الا فطرته وملكته وفهمه . وليتحرر من كل ما يثقل عليه من التوجيهات ، وليرفع عن رأسه ذلك السيف المصلت الذى يهدده بالويل والثبور وعظائم الامور ان جانب الطريق المرسوم وخالف النظام المعلوم !

● **ألفت عنك كتب ودراسات كثيرة ، هل تعتقد أنها وفت ادبك حقه من الدرس والبحث ؟ ماقيمة كل منها ؟ وهل افدت منها شيئا فى انتاجك اللاحق ؟**

- الميزة الاولى التى تتجلى فى هذه الكتب ان اصحابها كانوا يصدرون فيما كتبوا عن صدق طوية ، واخلاص نية . وكل كتاب منها يحمل طابع مؤلفه ، ويعبر عن شخصيته ، ويمثل منازعه فى الادب والحياة . واما وفاؤها بحق ادبى فذلك مايجب ان اترك الحكم فيه لغيرى ، وانى آخر من يحسن به أن يجيب عن هذا السؤال .

على انى اقرر ان هذه الكتب على تعددها هى مرايا متعددة لى ، وفى كل كتاب منها ارى نفسى فى وضع خاص ، فهى جميعا تصورنى فى الجملة ، والكل فى أوضاع مختلفة ما اشبهها بالصور المتعددة الآلية التى تسمى « فوتوماتون » كل منها يحمل وضعة خاصة ويبرز ناحية معينة وان التقت كلها فى التعبير عن شخص واحد .

ولا مرية فى انى افدت منها ، فانها جلت لى ملامح من صورتى الذهنية فى انعكاسها على اذهان الكتاب الذين قاموا بتأليف هذه الكتب ، وليس بالقليل أن يتعرف المرء رأى الناس فيه ، ويتبين مايرسمونه له فى اذهانهم من صور ، وبخاصة اذا برىء الراى من فتنة الهوى ، وصفت الصورة من شوائب الفرض .

أما الاثر الذى تركته تلك الكتب فى انتاجى اللاحق ، فانى اترك بيانه لسواى . وعلى من يشاء معرفة ذلك الاثر ان يوازن بين مؤلفاتى السابقة واللاحقة ، فيؤلف كتابا جديدا يزيد به عدد المرايا التى ارى فيها صورتى . وارجو الا يفهم من هذا انى اغرى الباحثين بالتحدث عنى ، وتأليف الكتب حولى !

ف . د

الدكتور احمد محمّد بدوى

وجائزة الدولة التقديرية فى العلوم الاجتماعية

بقلم

الدكتور عبد المنعم أبو بكر

ولد الدكتور أحمد محمد بدوى فى ١٣ مارس عام ١٩٠٥ ، فى قرية أبو جرج مركز بنى مزار مديرية المنيا . التحق عام ١٩٢٦ بقسم الآثار المصرية بجامعة القاهرة بعد انتهائه من مرحلة التعليم الثانوى . حصل عام ١٩٣٠ على الليسانس الممتازة من كلية الآداب وفاز بمنحة التفرغ للدراسات العليا استمرت حتى يونيو عام ١٩٣١ ، حين أوفدته الجامعة فى بعثة للحصول على الدكتوراة فى الآثار المصرية من ألمانيا .

درس أولا فى جامعة برلين وحصل على الدكتوراة فى يناير عام ١٩٣٦ ثم واصل دراساته فى جامعة جوتنجن وحصل على دكتوراه الدولة فى نوفمبر عام ١٩٣٨ ، وعين مدرسا فى كلية الآداب جامعة القاهرة فى ديسمبر عام ١٩٣٨ .

وفى عام ١٩٤٠ انتدب ، بالاضافة الى عمله ، مشرفا علميا على منطقتى سقارة وميت رهينة واستطاع أثناء اشرافه العلمى على هذه المنطقة ، الذى امتد عدة سنوات ، أن يقوم بالتنقيب فى العاصمة القديمة « منف » ، ووفق الى كشوف أثرية على جانب كبير من الأهمية التاريخية والأثرية .

بقى الدكتور احمد بدوى فى كلية آداب جامعة القاهرة ، يتولى تدريس فقه اللغة المصرية والديانة والتاريخ الفرعونى حتى عام ١٩٥٠ ، حين نقل الى كيلة آداب جامعة عين شمس أستاذا ورئيسا لقسم التاريخ والآثار المصرية ولم يلبث أن عين وكيلا لكليته فى نفس العام فوكيلا للجامعة فى سبتمبر عام ١٩٥٤ ، فمديرا للجامعة فى أكتوبر عام ١٩٥٦ ، واستمر سيادته شاغلا هذا المنصب حتى نوفمبر ١٩٦١ حين عين مديرا لجامعة القاهرة ورئيسا للمجلس الأعلى للجامعات .

وفى عام ١٩٥٦ عين مديرا لمركز تسجيل الآثار ولا يزال يشغل هذا المنصب العلمى الهام بالاضافة الى عمله بالجامعة ، غير هذا فهو عضو فى الهيئات العلمية الآتية :

١ – عين عضوا منتخبا بالمجمع اللغوى عام ١٩٦٠

٢ – عين عضوا منتخبا بالمجمع العلمى المصرى عام ١٩٦٠.

٣ – انتخب نائبا لرئيس جمعية الدراسات التاريخية عام ١٩٦٠.

٤ – عين عضوا بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية عام ١٩٦٢ .

ونظرة قصيرة نلقيها على الوظائف المتعددة التى تقلب فيها الدكتور احمد بدوى لتدل على أنه دخل الجامعة عام ١٩٢٦ كطالب علم وانه بقى فيها حتى وصل الى اعلى درجاتها ، لا يعرف من دنيا الوظائف غير الجامعة فحسب ، وهو ولا شك يعتبر الجامعى الأصيل بين أهل العلم فى مصر ، كما يعتبره رجال الآثار والدراسات المصرية العالم الفذ بينهم ، فهو فذ فى علم اللغة وفقهها ، تنم مؤلفاته على سعة علمه وعمق دراساته فى هذه الناحية ، كما انه ضليع فى الديانة المصرية ملم بأصولها المعقدة وتفهم معضلاتها المتعددة واستطاع أن يهيمن على نواحيها المختلفة ، حتى ان عرضه لعصور الديانة المصرية فى كتابه الضخم عن التاريخ الفرعونى : « فى موكب الشمس » يعتبر بين الدارسين أهم واوضح الدراسات الدينية ، اذ استطاع تتبع تطوراتها منذ اول العصور حتى آخرها ، عارضا هذه التطورات فى سهولة واضحة مع رصانة الاسلوب ودقة المعانى .

ولقد وضحت ميول الدكتور احمد بدوى نحو التخصص فى الدراسات اللغوية والدينية منذ ان طلب العلم فى مرحلة الليسانس ، وبرزت كفاءته الممتازة وتعمقه الكبير فى هذه الدراسات طوال مدة بعثته العلمية فى ألمانيا ، بل نرى هذا الاتجاه العلمى واضحا فى غالبية مؤلفاته العديدة التى تتكون من الكتب والبحوث الآتية :

١ – المعبود خنوم « كتاب باللغة الألمانية Der Gott Chnum وهو المعبود الذى اعتقد المصريون انه يقوم على خلق الناس خلقا ماديا من « الطين » فقرأ المؤلف النصوص المصرية قراءة دقيقة استخلص منها مادة اثبت بها مكان هذا المعبود بين المقدسات المصرية ، وصفاته ومعجزاته ، وتتبع مناطق عبادته وأهمية كل منطقة ، مثبتا أن المركز الرئيسى لهذه العبادة كان فى جزيرة « اليفانتين » وفى جزر الجندل الأول عند أسوان ..

٢ – « منف العاصمة الثانية فى مصر ابان عصر الدولة الحديثة « كتاب باللغة الألمانية

"Memphis als Zweite Landeshaupt stadt im Neuen Reiche»

تحدث المؤلف فى هذا الكتاب عن تاريخ « منف » منذ ان شيدها بطل الوحدة الأولى فى التاريخ المصرى الملك « مينا – حور عحا » وذلك حوالى عام ٣٢٠٠ ق.م. وتتبع هذا التاريخ حتى آخر الدولة الوسطى ١٧٠٠قبل م، ثم أفرد بابا للمدرسة الدينية التى اثرت تأثيرا واضحا فى العقيدة المصرية ، وتحدث باسهاب عن معبودها الرئيسى « بتاح » وعن مذهب اصحابه وكهانه فى « الخلق » .. وهى طريقة تختلف تماما عما أبرزته المدارس الدينية الاخرى وتمتاز ببعدها عن المادية ، اذ ان « بتاح » كان لديهم بمثابة « الفكرة » التى تنبت فى « القلب » ولا يلبث القلب أن يوحى بها الى « اللسان » فاذا نطق بها اللسان كانت الكلمة وكان الخلق . ولست أشك أن دراسته عن الاله « بتاح » ومدرسته الدينية هى أهم ما وفق اليه عالم من علماء الدراسات المصرية القديمة .

وتحدث المؤلف فى كتابه هذا ، وفى فصلين كاملين منه عن تاريخ العاصمة « منف » فى الدولة الحديثة ، مخصصا احد الفصلين لتاريخها فى عصر الأسرة الثامنة عشرة ، موضحا اهميتها كمركز للقائد العام للجيوش المصرية ، ومعسكر يتدرب فيه الجند وضباطهم ، بل وولى العهد الذى كان يستقر فيها ليعد اعدادا عسكريا صارما . فالعصر كان عصر فتوح وغزوات ، الدولة قد اتسعت آفاقنا وامتدت حدودها ، ولا سبيل الى انقاذ الوطن والدفاع عنه الا بالجندية الصارمة . وفى الفصل الآخر عالج أهمية هذه المدينة كمركز ثقافى ممتاز ، واوضح كيف اصبحت العاصمة الثانية المقر الذى يستقر به ولى العهد متقلدا منصبا أشبه شيء بمنصب وزير التربية والتعليم فى عصرنا هذا ، الى جانب منصبه الآخر كقائد أعلى للجيوش المصرية .

ان هذا المؤلف يعتبر من أهم ما كتب عن منف ، بل الوحيد الذى عالج تاريخ العاصمة القديمة بتوسع ودقة وعمق .

٣ – « فى موكب الشمس » كتاب باللغة العربية :

صورة جديدة لأبحاث المؤلف المتواصلة ، استطاع على صفحاته التى تزيد على الألف ومائتين أن يسبح بالقارىء فى خضم التاريخ الفرعونى خلال ثلاثين قرنا ، أى منذ أن استقر المصرى الاول على ضفاف النيل ووضحت مقومات حضارته حتى دخول الاسكندر المقدونى ، واهتم المؤلف فى موسوعته التاريخية بتوضيح الدور الخطير الذى قام به شعب مصر فى خلق حضارته وتطويرها والقفز بها تلك القفزات الواسعة الرتيبة خلال القرون العديدة التى عاشتها هذه الحضارة ، متفوقا بها على حضارات جميع أمم الشرق القديم . ولقد استطاع المؤلف أن يعقد المقارنات الكثيرة بين احداث التاريخ المصرى القديم ، والأحداث الاخرى المشابهة فى العصور المتلاحقة حتى العصر الحديث ، فأضفى بهذه المقارنات على كتابه حياة وحيوية متدفقة ، ودبج هذا كله بأسلوب رصين واضح جعل قراءة كتابه متعة لا ينفك القارىء أن يسعى اليه المرة تلو المرة ليستزيد من معلوماته ويستمتع بأسلوبه .

وكان ، كما سبق القول ، لتعمقه الكبير فى أصول اللغة والتطور الدينى أثر كبير فى ترجمة النصوص المصرية التى استعان بها فى مؤلفه التاريخى ، فأتت واضحة سلسة يحس القارىء بمعانيها ويستشعر أهدافها فى سهولة ويسر .

٤ ـ « المعجم الصغير فى مفردات اللغة المصرية القديمة »

صدر هذا المعجم فى أربع لغات : المصرية القديمة والقبطية ، والعربية والألمانية ، بالاشتراك مع الدكتور « هرمن كيس » .

أول معجم للغة المصرية القديمة باللغة العربية ، استطاع المؤلف فيه أن يعقد المقارنات اللغوية بين عدد كبير من الكلمات المصرية ، وما يقابلها فى اللغة العربية ، وخاصة فى اللهجات الدارجة والمستعملة فى صعيد مصر . ولقد أثبت المؤلف أن المصرى أقدر على تفهم معانى « الهيروغليفية » لغة اجداده ، من علماء الغرب .

أتى هذا المعجم فى وقت ليس بين أيدى طلاب الدراسات المصرية قاموس عربى واحد يستعينون به ويرجعون اليه ، فملأ المؤلف بكتابه هذا فراغا كبيرا فى المكتبة المصرية .

٥ ـ « وحدة وادى النيل واسسها الجغرافية ومظاهرها فى التاريخ » ..

أشترك الدكتور أحمد بدوى فى هذا الكتاب مع الدكتور عباس عمار ، والدكتور ابراهيم نصحى ، والمرحوم الأستاذ شفيق غربال والبكباشى عبد الرحمن زكى ، وكتب عن مظاهر الوحدة فى العصر الفرعونى ، موضحا انتقال انظمة مصر الادارية وفنونها وعلومها ومعتقداتها الدينية ومثلها العليا الروحية والخلقية ، كيف انتقلت هذه كلها الى السودان القديم وكيف بلغ الأمر فى ذلك أن امتزج اهل الشمال وأهل الجنوب امتزاجا حقيقيا فى وطن واحد يدل على هذا كله مالا يزال قائما من الآثار فى شمالى السودان وما سجله التاريخ عن أن مصر نفسها كانت كلما اضعفت الاعتداءات الخارجية روحها القومية تستمد من الحيوية القومية من الجنوب ما يعينها على النهوض .

وضرب المؤلف أمثلة واضحة من التاريخ القديم ، ذاكرا كيف أن دولة نباتا فى الجنوب استطاعت تقديم العون للثورات المصرية ضد النفوذ الآشورى ثم الفارسى ثم الاغريقى (صدر هذا الكتاب مطبوعا فى المطبعة الأميرية عام ١٩٤٧) .

٦ ـ « أيام الهكسوس » ..

بحث مستفيض باللغة العربية ، عالج فيه المؤلف معضلة الهكسوس وهى احدى معضلات التاريخ المصرى القديم التى كثر عنها النقاش . فوضح أصلهم ، والمواطن التى نشأوا فيها ، ثم تحدث عن هجرات هذه المجموعة البشرية من اواسط آسيا نحو الغرب ومتى وصلوا الى مصر ، موضحا سياستهم فيها ومظاهر حضارتهم وأثرها على المجتمع المصرى ، ثم اخذ يتتبع مراحل حركة التحرير التى نشأت فى أقليم طيبة وأبطالها ومعاركها ضد العدو المستعمر وموضحا كيف استطاع فى نهاية الأمر « اباحمس » القضاء عليهم وابعادهم نهائيا عن مصر .

(نشر هذا البحث فى العددين الأول والثانى من المجلة التاريخية مايو واكتوبر عام ١٩٤٨)

٧ ـ « حور محب »

بحث مستفيض باللغة العربية ، عالج فيه المؤلف عصرا من أهم عصور التاريخ المصرى ، عصر « اخناتون » الذى وان كان قد بشر أهل عصره بمعبود واحد لا شريك له ، وأدخل على الفنون

المصرية تجديدات جعلتها أقرب الى فنوننا الحديثة ، الا انه ولا شك أهمل شئون الحكم والادارة فى الداخل والخارج ، ونتج عن ذلك تدهور واضمحلال شمل كل مظاهر الحضارة بل والخلق المصرى ، لولا ظهور المصلح الكبير القائد « حور محب » الذى ترجم له حياته ووضح مآثره على مصر من اصلاحات متعددة ، وخاصة تلك المواد التى أدخلها على قانون العقوبات ، لمحاربة الرشوة التى تفشت بين كبار الموظفين .

(نشر هذا البحث فى مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة المجلد العاشر عام ١٩٤٨)

٨ ـ ثلاث مقالات بعنوان « آثار من سقارة نشرها المؤلف باللغة الألمانيــة

٩ ـ Denkmaler aus Sakkara I, II, III.

١٠ ـ « الجبانة القريبة من مسطبة بتاح حوتب » بحث باللغة الألمانية . .
Das Grabfeld in der Nahe der Mastaba des Path-Hoteps

١١ ـ « اللوحة التاريخية الجديدة للملك امنحوتب الثانى » بحث باللغة الألمانية
«Lie neue historische Stele Amenophis II»

١٢ ـ « أثران للحاكم الكبير لأقليم منف ، المدعو « أمنحوتب حوى » بحث باللغة الألمانية :
«Zwei Denkmaler des Grofsen Gaugraphen von Memphis Amenphis Hwjj.»

١٣ ـ « مقبرة ولى العهد ششنق بن أوسركون الثانى وكبير كهان منف » ، بحث باللغة الألمانية :
«Das Grab des Kronprinzen Schesohonk, sohn des Osorkong II, und Hohen Piester von Memphis.»

نشر المؤلف هذه الأبحاث السبعة السالفة الذكر (من رقم ٨ الى رقم ١٤) فى مجلة « حوليات مصلحة الآثار »
Ann. du Serv. des Antiq.

فيما بين عام ١٩٤١ الى عام ١٩٥٦ ، وهى تتعلق بالدراسات العلمية المتعددة التى قام بها أثناء الفترة التى أشرف فيها علميا على منطقتى سقارة وميت رهينه ، منذ عام ١٩٤٠ والكشوف الأثرية التى وفق اليها فى ميت رهينه ، ونخص بالذكر اللوحة التاريخية للملك امنحوتب الثانى ومقبرة ولى العهد ششنق بن أوسركون الثانى .

ولقد كان للكشف عن لوحة « امنحوتب الثانى » أهمية كبيرة فهو ابن تحوتمس الثالث ويعتبر العملاق الذى شهر شجاعته وقوته ، تفاخر هو نفسه بهذه القوة ونشر أخبار فتوته على الناس ، وهذه اللوحة هى احدى تسجيلاته العديدة ، شرحها المؤلف وترجم نصوصها ترجمة دقيقة .

أما مقبرة الامير ششنق ، فقد كانت من بين المقابر القليلة التى وصلت الينا فى حالة سليمة لم يعبث بها اللصوص ، وكان للكشف عنها دوى فى محافل الدراسات الأثرية ونشر المؤلف نتائج كشفه فى المقال السالف الذكر .

١٤ ـ « النيل عند الفراعنة »

بحث القاه الدكتور بدوى فى مؤتمر النيل الذى عقد فى ابريل عام ١٩٥٣ ، ونشر فى مجلة الاتحاد العلمى المصرى . وهو بحث ... الى دراسات تاريخية مستفيضة عن النيل والشعوب التى عاشت على ضفافه منذ أول التاريخ ، ووضح كيف أن هذا النهر كان بمثابة الرباط الخالد المقدس الذى عاصر أقوى ما عرف التاريخ من امبراطوريات ، وقد غفيت كلها الواحدة بعد الاخرى وهو باق بجبروته وعظمته .

ولقد كان لهذا البحث أثره العميق على أعضاء المؤتمر . واسجل هنا كلمة رئيس المؤتمر : « لوتمثل النيل فصار مبشرا ووقف ليروى لنا تاريخه أيام آل فرعون لما وصفه بأحسن من ذلك » .

١٥ ـ « اللغة المصرية القديمة وصلتها باللغات السامية » .

بحث القاه الدكتور بدوى فى مؤتمر مجمع اللغة العربية فى فبراير عام ١٩٦١ ، ونشر فى الكتاب الذى حوى بحوث ومحاضرات المؤتمر .

عالج المؤلف فى هذا البحث موضوع اللغات السامية المختلفة ، والقرابة بينها ، ثم تحدث عن اللغة المصرية القديمة موضحا متى نشأت وكيف تطورت وصلاتها باللغات السامية : الأكادية والفينيقية والآرامية والعبرية والعربية ، مؤكدا أن العنصر السامى فى بناء اللغة المصرية القديمة كان أقوى العناصر وافعلها ، ثم اقام المقارنة بين أكثر من مائة كلمة فى المصرية القديمة وما يقابلها فى اللغات السامية ، ولنضرب لذلك مثلا كلمة « ايب » المصرية القديمة : بين صلتها بالأكادية والآرامية

والعبرية وهى تعادل فى العربية كلمة « لب » اى بقلب الألف المكسورة فى المصرية لاما فى اللغات السامية ، وهى كذلك فى اللغة الحبشية .

بحث علمى يعتبر حلقة من سلسلة الأبحاث الكثيرة التى تقوم على دراسات عميقة فى اللغة المصرية القديمة التى تبحر فيها المؤلف .

هذه هى أهم مؤلفات وبحوث الدكتور بدوى ، استطاع بها أن يتألق فى عالم الدراسات المصرية ليس فى المجال المحلى فحسب بل فى المجال الدولى أيضا ، يعرفه علماء الغرب يتبادلون معه المعلومات ويعتمدون على آرائه وليس أدل على علو قدره بينهم من أن أحد العلماء البارزين فى عالم الآثار وهو الدكتور « هرمان كيس » كتب مقالا عن الاقليم الذى نشأ فيه الدكتور بدوى ، فأهداه المقال وسجل هذا الاهداء فى مستهله :

H. Kees. "Der Gau von Kynopolis und seire Gottheit» Dr. Badawi von Abu-Girg Zugeigent.

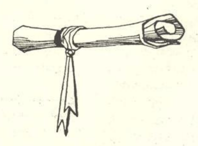
اقليم كينوبوليس ومعبوداته مهدى الى الدكتور بدوى من أبو جرج نشر هذا المقال فى مجلة :

Mitterlungen des Instituts für Orientforschung Band VI, Heft 2, 1958.

واستطاع الدكتور احمد بدوى ، فى الفترة الطويلة التى قام فيها بالتدريس فى كل من جامعتى القاهرة وعين شمس أن يبث روحه العالية وعلمه الغزير فى عشرات من طلابه الذين تخرجوا على يديه ، وكثيرون منهم عملوا فى ميدان تخصصهم ، يتلمسون خطى أستاذهم ويعملون بتوجيهاته فهو من أقدر الموجهين ، يمتاز باقامة صلات ود وصداقة بينه وبين طلابه .

واذا كان الدكتور أحمد بدوى قد ترك كرسى الاستاذية ليتولى شئون جامعة عين شمس فجامعة القاهرة ، فانه ظل يولى عناية كبيرة بالدراسات المصرية القديمة ، التى كرس لها حياته ، وتتضح عنايته هذه فى اشرافه على مركز تسجيل الآثار ، وهو المركز الذى يقوم برسالة كبرى تتلخص فى تسجيل جميع النصوص والمناظر الدينية والدنيوية المنقوشة على معابد بلاد النوبة ومصر ، ومهمة مدير المركز أن يراجع ويدرس ويفسر كل هذه النقوش التى لا حصر لها ، عليه أن يراجعها بعد نقلها فى رسوم مختلفة على أصولها ، ويوجه الاثريين العاملين فى هذا المركز الى طريقة العمل العلمى موضحا اخطاءهم ومصححا اياها .

والدكتور بدوى ، مع مسئولياته الضخمة يجد باستمرار فى أوقات فراغه متسعا لهذا العمل العلمى الجليل ، فنراه يتردد على هذا المركز ، بل نراه يختلس بضعة أيام بين الحين والآخر ويذهب بنفسه الى بلاد النوبة ليشرف على أعمال التسجيل العلمى ، دارسا موجها مفسرا لطلابه من أثريى المركز . انه لا يطيق الحياة بدون جو علمى ، ولا يستسيغ جوا علميا غير جو الدراسات الاثرية المصرية التى كرس لها حياته . انه ولا شك العالم الذى اضطرته ظروفه أن يعمل بعيدا عن ميدان تخصصه كمدير للجامعة ، فاذا به يخضع هذه الظروف ، ولا يلبث أن يؤكد بالحاح لايعرف الكلل واجبه العلمى على أحسن وجه .



تكريم الدولة لفن العمارة

بقلم
المهندس عبد المنعم هيكل

في هذا العام نال الجائزة التقديرية في الفنون للمجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلـــوم الاجتماعية الاستاذ « على لبيب جبر » . كما نال جائزته التشجيعية في الفنون المهندسان المعماريان (مصطفى شوقي) و (صلاح زيتون) .

ولقد كان لنشاط فن العمارة في مصر في القرن العشرين ، ولمسايرته للحركة الفنية المعمارية العالمية أثر هام استحق عن جدارة تكريم الـــدولة لهـــذا الفن في أشخاص المهندسين المعماريين المذكورين .

واذا رجعنا الى الماضي وجدنا أن مصر كانت في طليعة البلاد التي عرفت لهذا الفن قدره — وكـــان للمعماريين الفضـــل الأكبر والنصيب الأوفى في تحقيق ما بلغته في ذلك الوقت من رقي وحضارة — فسجلوا في أعمالهم الفنية العظيمة قصة التاريخ في روعة بلغت حد الاعجاز . ثم جاءت فترة العمـــارة الاسلامية التي بلغت مستوى رفيعا من الابـــداع ودقة التكوين — ومرت بعد ذلك حقبة طويلة لم يكن فيها للنشاط المعماري بالبلاد شأن يذكر .

واذا كان للباحث ان يسجل شيئا عن تاريـــخ العمارة الحديثة خلال القرنين الماضيين ، فقد لا يجد للمعماريين المصريين أثرا يستحق التسجيل ، لان النشاط المعماري في تلك الفترة كان مقصـــورا في الغالب على الأجانب الذين مارسوا الفن بأسلوبهم الخاص وعلى طرز دخيلة غريبة على البلاد .

فكانت الجاليات الاجنبية فيها هي التي تقيـــم المنشآت الكبرى من مصانع وعمارات سكنية وغيرها من المباني وذلك بالاستعانة بطبيعة الحال بالمهندسين المعماريين الأجانب وكان الأغنياء من المصريين يعهدون كذلك اليهم بتشييد مبانيهم ، كما كان يفخـــر بعضهم بالحصول على تصميمات قصورهم من الخارج وحتى الحكومة كان المدير العـــام لمصلحة المبـــاني والغالبية الكبرى من مهندسيها من الأجانب ، وذلك حتى فترة طويلة من مبدأ القرن الحالي — وامـــا المباني المتواضعة الأخرى التي كانت تقيمها الاهالي فكان يباشر تخطيطها على الموقع مباشرة « المعلـــم البناء » مستعملا في ذلك عصاه .

هكذا كان الحال حتى مستهل القرن الحالي ، ثم بدأ المهندسون المصريون يمارسون الفن المعمـــاري في هذا الوقت الذي لم يكن فيه المواطنون يعيرونه الاهتمام الخليـــق به ، وكان حقل الفن المعمـــاري يكاد أن يكون خاليا من المصريين المؤهلين المتوفرين

على خدمته ، فواجهوا كفاحا شاقاطويلا ثابروا خلاله على تحقيق الرسالة التى حملوا لواءهـا ، حتى أتت جهودهم ثمارها ، وكان المهندس على لبيب جبر أحد الرواد الاوائل للعمارة فى البلاد فى هذه الفـتـرة الحاسمة من تاريخها ، والذين تحققت على ايديهم مشروعات ضـخمة عـديدة . كمـا انتشر بفضلهم بين المصريين وعى معمارى جديد .

واتجه فن العمارة فى هذا الوقت اتجاها عالميا جـديدا متحررا من الطرز القديمة . فسـاير المصريون هذا التطور. وانتهج المهندس جبر فى فنه اسلوبا جمع فيه بين المنفعة والجمال ، وعالج التخطيط معالجة تحقق غايات المبنى وكفايته كاملة فى صراحة وبساطة دون نقل أو تقليد . والتمس الجمال ووحدة التكوين فى التوفيق بين غايات المبنى ومختـلف الحجوم والمواد والفتحات ، وكان موفقا كل التوفيق فى التنسيق بينها لابراز طابع المنشآت وشخصيتها فى صدق وأمانة دون تظاهر وافتعال . وتجنب الاسراف فى التزويق والزخارف التى كانت سـائدة فى ذلك الحين . وعالج ذلك كله فى اسلوب تمثـل فيه دقة الحس وعمق الشعور .

وهكذا اتسمت تصميمات على لبيب جبر بالدراسة والاصالة والابتكار . وفى ظل الثقة التى احاطت بهذا الوعى الفنى وهذه الكفاءة ، عهدت اليه الدولة والشركات والهيئات والأفراد بمشروعات كثيرة هامة كان انتاجه فيها وفيرا ، ولعل من ابرزها هـذه المجموعة الفريدة للمرافق العمالية لشركة مصر للغزل والنسيج بالمحلة الكبرى ، التى جمعت فى صـعيد واحد مختلف المرافق العلاجية والتعليمية والرياضية والاجتماعية والترفيهية ، والتى تستهدف سـد مختلف حاجات العمال ورفع مستواهم وزيـادة انتاجهم ، ولم تكن البلاد على عهد بمثل هذه المشروعات الجماعية من قبل ، فأخرجها فى أسلوب واع جميل ممتاز . مما دعا الى ادراجها ضمن برنامج زيارات كبار الضيوف . واعتبرت نموذجا ناضجا لمثل هذه المنشآت وصارت أمثلة تحتذى وتفخر بها البلاد .

والى جانب هذا النشاط الفنى الكبير ، والانتاج الوفير المنوع ، امتد فضله الى التعليم المعمارى بجامعة القاهرة حيث أقام الدعائم القوية لهذه النهضـة الحديثة فأخرج جيلا جديدا من المعماريين الـذين تابعوا رسالته ، وساهموا فى ارساء قواعد الفـن المعمارى بالبلاد ، حتى وصلوا به الى مستوى رفيع مرموق .

كل هذه المزايا البارزة التى يتصف بها فن الاستاذ على لبيب جبر وما أسداه للتعليم المعمارى وللمجتمع من جليل الخدمات ، أنزلته هذه المكانة الرفيعـة فى تاريخ التطور المعمارى بالبلاد .

وقد فاز فن العمارة بالتكريم مرة أخرى بمنـح الجائزة التشجيعية لهذا العام الى المهندسين مصطفى شوقى وصلاح زيتون عن مشروعهما الذى قامـا متضامنين بتصميمه والاشراف على تنفيـذه هو « **مطار القاهرة الجوى الجديد** » .

وكان قد وقع اختيار الوزارة المختصة فى مستهل حكومة الثورة على مشروعهما الذى فازا به فى مسابقة محدودة ، أجريت لانشاء محطة جوية جديدة تواجه حركة التطور السريع المضطرد للنقل والطيران الجوى بما يتمشى مع المركز الرئيسى الهام للقاهرة كمحطة للطرق الجوية العالميـة التى تربط بين مختـلف القارات .

ثم باشرا بعد ذلك تجهيز المشروع المعمـارى التنفيذى ، وبذلا جهدا موفقا فى تصميمه على أحدث وأكمل طراز لمبانى المطارات الجوية العالمية ، وكرسا وقتهما فى السنوات الأخيرة لاخراج هذا المشروع الهام على درجة عالية من الكفاءة والاتقان محققا لمختلف الخدمات الحديثة اللازمة على احسن وجه ، وذلك بالنسبة للمسافرين والعابرين وجمـهور المستقبلين والمودعين ، واتمام مختلف اجراءات الجمارك والجوازات والحجر الصحى والزراعى فى سرعـة ويسر ، مع تأمين سلامة الطيران بتوفير العمليات الملاحية واللاسلكية الحديثة .

وقد احتوى هذا المشروع على وجه التخصيص على العناصر المميزة الآتية :

ـ سهولة حركة الركاب والحقائب والطرود فى مستوى افقى واحد ، مع فصلها بمختلف انواعهـا لكل منها على حدة .

ـ احكام الرقابة على حركات المـرور العـديدة وسهولة الاشراف على عمليات التفتيش الجمركى .

ـ توفير مختلف الخدمات للجمهور ، ووضـع صالات الانتظار والمطاعم والمكاتب الرئيسية للادارة مطلة على مكان وقوف الطائرات .

ـ توفير أماكن انتظار السيارات بمختلف انواع خدماتها . سواء منها الخاص بشركات الطيران أو السيارات العامة أو الخصوصية أو سيارات الخدمة

للطرود أو البريد أو التموين للطائرات أو المطبخ العمومى الكبير . وتسهيل التوزيع منها أو اليها وتحقيق الاتصال المباشر بالخارج أو برصيف الخدمة بالقرب من الطائرات .

- تزويد المحطة فى ادوار عليا بفندق كبير لاستقبال الركاب العابرين او الذين يضطرون الى المبيت بسبب مواعيد وصول أو قيام الطائرات .

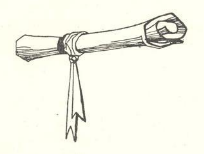
ويتسم المبنى ، علاوة على حسن تنسيق مختلف هذه العناصر بدقة التفاصيل سواء داخليا أو للواجهات الخارجية ، التى تستقبل جميعها القادمين والعابرين من جمهور المسافرين وكبار ضيوف البلاد من الزعماء والساسة ورجال العلوم والفنون والاداب والصحافة وتطالعهم فى أحسن تعبير كواجهة للبلاد تعبر عن مكانتها ومركزها بين الأمم .

وفى الماضى القريب نال الجائزة التشجيعية للمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية لعام ١٩٥٩ المهندس حسن فتحى عن بحثه الخاص بدراسة وتصميم وتنفيذ (قرية القرنة) بالبر الغربى لمدينة الأقصر .

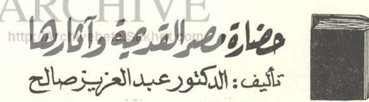
ويعتبر هذا البحث من بين مختلف البحوث الهندسية المعمارية التى وضعت فى السنوات الأخيرة، من ابرز الاعمال التى تحقق تكوين القرية النموذجية فى تنسيق يتفق مع احتياجات البيئة المصرية الريفية وأسلوب يتمشى مع عناصر العمارة القومية المحلية . وتتصل بطرق البناء التقليدية الجميلة ، مؤكدا لشخصيتها ولطابعها الحضارى البسيط المميز .

وفى عام ١٩٦٠ نال الجائزة التشجيعية للمجلس المهندس المعمارى (عثمان رفقى رستم) عن موضوع مؤلفه فى (صيانة معابد جزيرة فيله من الغرق) ويتصف المهندس رستم بالمواهب الذاتية الفنية العالية ، سواء فى فن العمارة أو مايتصل به من فنون وعلوم أخرى . وقد هداه شعوره المرهف الى الاهتمام بموضوع حماية معابد الجزيرة المذكورة التى تغمرها سنويا مياه خزان اسوان ، مما يهدد هذا التراث العالمى بالفناء . وبعد دراسة دقيقة للموقع وطبيعة تكوين المنطقة وما يحيط بالجزيرة من صخور ،وضع تصميما للمشروع يحمى هذه الجزيرة ومعابدها من الغرق ، ويقيها من التلف ، وهو المعروف باسم « مشروع رستم » ، والذى وقع عليه اختيار اللجنة الدولية التابعة لهيئة اليونسكو ، من بين ثلاثة مشروعات قدمت اليها خاصة بحماية هذه الجزيرة وآثارها البديعة من الانهيار .

وهكذا فاز فن العمارة فى السنوات الأربع الأخيرة بثلاث جوائز امتياز ، ختمت فى هذا العام بقمة التكريم لهذا الفن الجميل فى شخص المعمارى (على لبيب جبر) وذلك بمنحه جائزة الدولة التقديرية .



الكتب الفائزة بالجوائز التشجيعية



حضارة مصر القديمة وآثارها

تأليف : الدكتور عبد العزيز صالح

لعل من خير ما أخرجته مطابع الجمهورية العربية المتحدة فى العام الماضى عن حضارة هذه البلاد واثارها ذلك الكتاب القيم الذى الفه الزميل الدكتور عبد العزيز صالح . وهو فاتحة لسلسلة من الكتب تصدر بعده وتكمل موضوعه . وقد استهدف مؤلفه فى جزئه الاول : « تصوير الخطوط العريضة لمصرنا القديمة بأسمائها ولغتها وتكوين شعبها وروابطنا القومية بها ، ونشأة الحضارة فيها منذ عمر الانسان أرضها . ثم تكوين صورة عامة مترابطة لتطور حياتها السياسية والادارية والعقائدية والاقتصادية والفنية والادبية ، وعلاقاتها الخارجية ، حتى نهاية الالف الثالث قبل الميلاد »

وليس هناك من شك فى أنه قد نجح الى حد بعيد فى عرض الحياة الحضارية لمصر فى عصرها القديم حتى بلغ بها الى نهاية الاسرة الحادية عشرة . والمطلع على هذا الكتاب يدرك لاول وهلة أنه يحتاج الى شىء غير قليل من الجهد واعمال الفكر حتى يتفهم ما ورد فيه من قضايا وآراء حرص المؤلف على ان يعرضها عرض الباحث المدقق • ولئن كانت هذه بعض سمات هذا الكتاب القيم فان من ابرز مظاهره ايضا تلك المناقشات التى أدارها المؤلف فى مهارة المؤرخ المتمكن من فنه ، وخرج منها فى مواضع كثيرة بنتائج صحيحة . وانه لما يسر كل مشتغل بتاريخ مصر القديم وحضارتها ان يجد فى هذه المناقشات المتعة العلمية والفنية التى يبتغيها ، ولا يجدها الا فى عدد قليل جدا من الكتب التى تمتاز بالاصالة والدقة فى البحث على أصول علمية .

واذا كنا نرحب بتلك النهضة العلمية المباركة التى تناولت شتى مظاهر الثقافة فى بلادنا ، وبخاصة فى السنوات الاخيرة فان مايكتب عن تاريخنا القومى القديم يلاقى ترحيبا اشد

واقوى ، لانه يكتب بايدى نفر من علماء هذه البلاد المخلصين لوطنهم وتاريخه . ويتجلى هذا الاخلاص من اول صفحة فى هذا الكتاب ، فقد جعل المؤلف تصويره له بهذه العبارة : « الى بلدى ، وأرجو أن أؤدى بعض واجبى نحوها » . ولست أشك مطلقا فى أن المؤلف قد أدى لوطنه أجل الخدمات باصداره هذا الكتاب ، الذى جعل من حضارة مصر وتاريخها قصة حية ، لا تخلو صفحة من صفحاتها من فكرة جديدة أو عرض جديد ، وهى قصة كتبت بقلم باحث أحب وطنه فأحب تاريخه « وحب تاريخ الوطن من حب الوطن » كما قال أحد المؤرخين

ونحن اذا أردنا أن نستعرض ما فى هذا الكتاب من فصول ممتعة لضاق بنا المجال ، غير أن هذا لايمنعنا من أن نورد فى ايجاز شديد بيانا عما فيه ، حتى نعطى القارىء صورة متكاملة عن موضوعاته وبحوثه .

فقد بدأ الفصل الاول ببحث مستفيض عن الاسماء التى أطلقها الاجداد القدماء على مصر القديمة ، فتقصاها وحللها وحاول أن يصل الى معانيها المرجحة بتفصيل يستطيع القارىء أن يلاحظ فيه وفرة المصادر والمراجع التى استند اليها والتى ينساب ذكرها ومناقشة آرائها فى حواشى صفحات الكتاب .

وانتقل المؤلف فى الفصل نفسه الى بحث قضيتين : صور فى احداهما موضع مصرنا القديمة بالنسبة الى جيرانها الساميين والحاميين ، أى العرب والافريقيين ، فى الجنس واللغة، وصور فى الاخرى موضع مجتمعنا المعاصر من مجتمعنا القديم فى اللغة والجنس والعادات .

وسلك المؤلف فى سبيل غرضه الاول أسلوبا علميا رصينا رجح فيه وحدة الاصل بين اللغة المصرية القديمة وبين اللغة العربية التى كانت لبانة المجموعة اللغوية السامية الغربية ، فاستشهد باكثر من مائة وخمسين كلمة مصرية قديمة لاتزال الغالبية منها حية فى لغتنا العربية الفصحى ، بينما اختفت الاقلية منها فى بطون القواميس ، ورتب هذه الكلمات بأسمائها وأفعالها ترتيبا زمنيا ، وحرص على أن ينبه القارىء الى جوانب اليقين فيها وجوانب الاحتمال ، ثم أكد وحدة الاصل مرة أخرى عن طريق اظهار الصلات بين قواعد النحو والصرف فى كل من اللغة المصرية القديمة واللغة العربية ، من حيث وجود العين بين حروفها وشيوع المصدر الثلاثى بين أفعالها ، وغلبة الفعل المعتل الاخر فيها ، وسبق الفعل للفاعل ، والحاق الصفة بالموصوف ، واستخدام صيغة المثنى ، وكتابة الحروف الساكنة وشبه اللينة فى كلماتها دون حروف الحركة ، واضافة تاء التانيث فى نهاية بعض أسمائها وصفاتها المؤنثة ، واستخدام ياء النسب ، وتمييز البعض من الكل ، واستخدام كاف المخاطب وميم المكان ونون الجمع ، وتشابه بعض الضمائر ، وغير ذلك كثير .

وجرى المؤلف على السبيل نفسه بالنسبة الى توضيح مابين اللغة المصرية القديمة وبين لغات جيرانها الافريقيين ، لاسيما الليبيين والبجاويين والصوماليين ، من تقارب فى بعض الاسماء والافعال ، والصفات ، وقد أورد منها نحو ثمانين لفظا ، والخلاصة هى أنه حاول أن يساهم بالاسلوب العلمى فى توضيح قضية لا يزال لها صداها فى عصرنا الحالى ، وهى مدى العروبة فى أصلنا المصرى القديم ، ومدى الصلات بيننا وبين جيراننا الافريقيين ، ومدى احتفاظ مصر بشخصيتها اللفظية والتعبيرية والبيانية على الرغم من عمق الصلات بينها وبين جيرانها . ثم تطرق المؤلف الى طرف آخر من هذه القضية ، تناول فيه تسمية فرعون والفراعنة ، فلفظ فرعون لم يكن فى أصله القديم أكثر من لقب ادارى أطلق على قصر الحاكم ثم أطلق على الحاكم نفسه ، دون أن تكون له صلة بجنس أو لغة أو دين ، واذا كانت الكتب السماوية قد وصفت فرعونا معينا بالكفر والجبروت فى قصة جداله مع سيدنا موسى ، فعلينا أن نؤمن بكل ما وصفته به ، ولكن ليس علينا أن نطبق صفاته على كل الفراعنة المصريين بحال من الاحوال .

وأوضح المؤلف كيف تجنبت مصر انقسام الشخصية حين آمنت بالمسيحية وحين آمنت بالاسلام ، وكيف ظل كل من نزلوها أعدادا مضافة الى لبانتها دون ان يكونوا عوامل تغيير فى قوميتها ، ثم انتقل الى الاستشهاد بألفاظ قديمة كثيرة لاتزال حية فى لغتنا الدارجة الحالية ، تصل أهلها بماضيهم وتجرى على ألسنتهم فى أسماء قراهم ومدنهم واسماء شهورهم الزراعية وتتخلل أحاديثهم وتشبيهاتهم فى شئون حياتهم اليومية .ومرة أخرى عنى المؤلف بأن يوضح للقارىء جوانب اليقين وجوانب الاحتمال فى كل ما استشهد به من ألفاظ وتعبيرات وأساليب نحوية ، حرصا على الامانة العلمية ودقة البحث .

بحث الكتاب فى فصوله ، الثانى والثالث والرابع والخامس وقد شغلت نحو ١٦٥ صفحة ، نشأة الحضارات المصرية وتطوراتها فى عصور ماقبل التاريخ ، وهى عصور شحيحة الاثار على الرغم من استمرارها عشرات القرون ، وقد سايرها المؤلف مرحلة فمرحلة فى اناة وتفصيل . واستطاع أن يجلو للقارىء صورتها الحقيقية بكل ما تضمنته من بداوة ونضال وسعى حثيث نحو الرقى فى شئون السكن والصناعة والفن والسياسة والحرب والعقائد وصياغة الاساطير ، وتكفى هذه المراحل على الرغم من وعورتها لتأكيد أصالة الحضارة المصرية منذ نشأتها ، وتوضيح وجود بذورها البعيدة فى أرضها ونموها بمجهود أهلها

وانتقل المؤلف من عصور ماقبل التاريخ الى العصور التاريخية خلال عصر بداية الاسرات وعصور الدولة القديمة ، فأفاض الحديث عن جوانب الحياة فيها ، ولعل ألمع السمات فى بحثه لها هى دقة المناقشات وقوتها فى تحليل القضايا التاريخية وآراء المؤرخين والاثريين عنها ، وقد عرضها المؤلف بحروف صغيرة تختلف عن حروف بقية الكتاب ليقرأها المتخصص ويتجاوز عنها من تشق عليه متابعتها . وراعى عمق التحليل فى تصوير الاوضاع الاجتماعية والتطور الطبقى وحقيقة العلاقات بين الحكام والمحكومين ، وقد رأى المؤلف أن ما رددته النصوص المصرية الرسمية عن قداسة الفراعنة كان فى جانب، وأن عقائد الناس الحقيقية وما صورته قصصهم الشعبية كان فى جانب آخر ، واستشهد بلمحات مشرقة من أدبنا الدنيوى والدينى القديم ، انظر لذلك قول الحكيم بتاح حوتب لولده :

« الرجل من قال اكتسبت بعملى .. وليس الرجل من قال أتمنى لنفسى » وقوله : « عزت نفوس اتباع الرب ، فالقلب يشعر بالدفء من فضل الرب وحده » .

وينتقل الكتاب بنا فى فصله التاسع الى عصر اللامركزية (من أواخر القرن ٢٣ ق.م الى أواسط القرن ٢١ ق.م) ، وقد استهله المؤلف بممهداته التاريخية وممهداته الطبقية ، ثم أعقبه بالحديث عن أقدم ثورة سياسية واجتماعية عرفها التاريخ

القديم ، فحلل دوافعها وتتبع مراحلها وتقصى وجوه الصواب والخطأ فيها ، ثم صور نتائجها وكانت أوضحها ثلاث وهى « ص ٣٩٨ – ٤٠٠ » : انها استثارت نوعا من الوعى القومى لدى المفكرين الذين عز عليهم أنهم لم يتنبهوا الى بوادر الخطر على وطنهم ولم يتلافوها ، فنشطوا الى تعويض مافاتهم، وقابل أحدهم ملك عصره وحاسبه على جهله وعجزه وعنف عليه فى قوله ، وانها دفعت المفكرين الى رسم صورة واضحة للحاكم الصالح وهو من يعمل للبناء ، ولا يفرق بين هياب وجرىء » « رجل يستطيع أن يحيل اللهب بردا وسلاما ، ويمكن أن يعتبره قومه راعيا للناس اجمعين ، ليس فى قلبه ضغينة ، واذا تفرقت رعيته قضى يومه يجمعها » . أما النتيجة الثالثة آلتى ترتبت على الثورة فهى نشأة طبقات جديدة لم تعد تعتز بالحب والنسب بقدر ماتمجد العصامية ، ويعتز الفرد فيها بانه مواطن قادر يتكلم بفمه ، اى يتكلم بوحى نفسه وليس بايعاز من غيره، ويفخر بانه يعمل بساعده ويحرث بمواشيه وينتقل بقاربه ، أى يعتمد فى عمله وحله وترحاله على ما تمتلكه يداه وليس على مايمتلكه سواه .

واستمر عصر اللامركزية أكثر من قرن ونصف قرن ، واستمر المؤلف يحلل ظروف الحياة فيه ، وصور من سماتها البارزة أن الرجل اصبح يفخر فى نصوص مقبرته بانه رب للسيف وانه جرىء يوم الصدام ، وانه كان شديدا بقوسه جريئا بسيفه عظيم الهيبة بين اقرانه ، ويحسب أن ذلك سوف يزكى سمعته وسمعة أسرته الى أبد الآبدين .

واعترف الحكام بحقوق الفرد والشعب صراحة ، انظر لذلك قول خيتى لولده « ص ٤١٠ – ٤١١ » :

« لا تفرق بين ابن النبيل وابن فقير الاصل ، وتخير الفرد بكفايته » .

وقوله له وهو يبين له أن الناس سواسية أمام خالقهم ،وان على الملكية واجبات توازى حقوقها . وان كل راع مسئول عن رعيته :

« البشر رعايا الاله ، خلق السماء والارض كما يشتهون ، وأجرى المياه دافقة من أجلهم ، وارسل لهم النسمات كى يحيوا بها ، هم أشباه له صدروا عن بدنه ، وهو يتجلى فى السماء ليلبى مايرغبون فيه ، ويخلق العشب والانعام والطير والاسماك حتى يقتاتوا بها ، ويبشر بالفجر لنفعهم ، ويعبر السماء ليراهم ، واذا بكوا سمع ولباهم ، وهو الذى تعهد الحكام منذ الصغر من أجلهم ورفعهم درجات ليكونوا سندا لظهور ضعفائهم »

ولم يلحق التطور شئون السياسة وحدها، وانما لحق أمور الدين أيضا ، وظهرت أربعة اتجاهات عقائدية «ص٤١١ – ٤١٤» اتجاه متحرر متشكك شك أصحابه فى مقومات الخلود التى آمن أسلافهم بها وشادوا الاهرام والمقابر من آجلها ، كما شكوا فى أفكار الخلود نفسها ، واتجاه متزمت برم اصحابه بكفر اصحاب الاتجاه الاول وتجلى التشاؤم على نظراتهم الى الحياة الدنيا واحوالها ، واتجاه ثالث محافظ آصر اصحابه على عقائد اسلافهم فى الخلود ومقوماته وقرابينه ودعواته ، ثم اتجاه رابع مجدد آمن اصحابه بأن الخلود حق لا شك فيه ، ولكنهم آمنوا فى الوقت نفسه بأن سعادة الفرد فى اخراه لاترتبط ببناء المقابر وتقديم القرابين وترتيل الدعوات ، بقدر ما ترتبط بأعمال الانسان فى دنياه وايمانه بعدل أربابه فى آخراه ، ويقول أحد أصحاب هذا الاتجاه الاخير : ان طباع رجل قويم السريرة اكثر قبولا عند الرب من فحل يقدمه اليه رجل اعتاد الشرور » ، ونقل حكيم عبرانى هذه الفكرة فى سفر الامثال « ٢١ – ٣ » على الوجه التالى : « فعل العدل والحق أفضل عند الرب من الذبيحة » .

هذه لمحات ذكرناها فى معرض التعريف بمحتويات هذا الكتاب ، واذا كان لنا أن نذكر بعض ملاحظاتنا عليه ، فان هذه الملاحظات يشاركنا الكثير فيها .

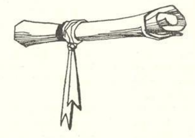
فالكتاب يدل على سعة أفق المؤلف ، وواسع اطلاعه ،تشهد بذلك مئات المراجع التى رجع اليها فى بحثه ، وذكرها فى ثنايا حواشيه .

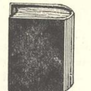
ثم هو يدل على دقة وتعمق فى البحث والتمحيص ،والخروج من مختلف الاراء التى يعرضها بنتائج سليمة صحيحة فى اغلب الاحوال .

ثم يمتاز هذا الكتاب ايضا بحسن عرض قضاياه فى اسلوب مشرق رصين .

ثم هو تتويج لبحوث متعددة قصيرة سبق ان نشرها المؤلف، لانتاج علمى كبير ، رأت الدولة أن تعمل على تشجيعه فمنحته جائزة تشجيعية ترجو منها ان يواصل السيد المؤلف مجهوده، فيعمل فى سياج من تقدير الدولة له ورعايتها لشأنه ، على استكمال حلقات هذه السلسلة القيمة .

محرم كمال





المماليك والفرنج فى القرن التاسع الهجرى

تأليف: الدكتور أحمد دراج

يعالج هذا الكتاب مرحلة حاسمة فى تطور العلاقات بين الشرق والغرب ويتناول دراسة الفترة الاخيرة من الحروب الصليبية ، وما ترتب عليها من آثار سياسية واقتصادية . فما وقع من الاحداث فى القرن الخامس عشر الميلادى ، غير مجرى التاريخ السياسى والاقتصادى فى الشرق والغرب سواء ، وادى آخر الامر الى استيلاء العثمانيين على الشام ومصر ، فبدأت بذلك مرحلة جديدة من مراحل تاريخ العالم العربى .. وكان لهذه العلاقات أيضا أهمية كبيرة فيما حدث من الكشوف الجغرافية والنهضة الاوربية ، وبزوغ فجر التاريخ الاوربى الحديث .

واذ امتدت جذور هذه العلاقات الى القرن الحادى عشر الميلادى ، حينما نشبت الحروب الصليبية ، فلابد من الاشارة الى ماحدث من تغيير فى العوامل التى آثارت تلك الحروب ، فالمعروف أن البابوية هى التى نقلت الحروب الدينية الى فلسطين أواخر القرن الحادى عشر . فما كان من الحروب بين المسلمين والمسيحيين فى أسبانيا وصقلية وجنوب ايطاليا وجزائر البحر المتوسط ، واعتبرها المسيحيون حربا مقدسة ، لم تلبث أن امتدت الى فلسطين ، واتخذت اسم الحروب الصليبية ، وكانت البابوية تتطلع الى أن تقوم بالارض المقدسة حكومة تيوقراطية . ولقيت فكرة الحرب المقدسة من القبول والرضى فى الغرب ، مالم تنله أفكار اخرى منذ سقوط الامبراطورية الرومانية سنة ٤٧٦ ، على أن رجال الدين اطلقوا ايضا عبارة الحرب الصليبية لتبرير المصالح والمطامع ، التى حدث أن اتفقت مع الوسائل التى اختاروها .

على أن الجيوش الصليبية انطلقت لتحقيق أغراض مخالفة لاهداف الكنيسة ، ومن الدليل على ذلك حرص بوهمتد الترمانى على أن يقيم لنفسه امارة فى الشرق ، وسعى المدن الايطالية لاقامة علاقات تجارية والحصول على امتيازات ، تحصل بمقتضاها على منتجات الشرق باسعار رخيصة ، وتقيم مستودعات تجارية فى شرق البحر المتوسط .

وكلما اشتد النضال بين السلطتين الزمنية والروحية ، وتغلبت المصالح التجارية والقومية على الاعتبارات التى سبق الاشارة اليها ، جرت تغييرات فى طبيعة الحركة الصليبية وأفقدتها ماكان لها من هدف ووحدة . ومن الدليل على ذلك ماتلمسه من تغيير فى موقف البابوية والامراء من الحروب الصليبية ، اذ طغت مصالح البابوية الخاصة على الصالح العام للمسيحية ، فاتخذت من اسم الحروب الصليبيةومزاياها ما يعزز لنضالها السياسى مع آسرة هوهنشتاوفن . كما أن موقف البندقية من الحملة الصليبية الرابعة ، وما ترتب عليها من استيلاء اللاتين على القسطنطينية ، كان لاشك بدافع المصالح التجارية .

وساد الاعتقاد أن طرد الصليبيين من الاراضى المقدسة سنة ١٢٩١ يعتبر نهاية الحرب المقدسة ، نظرا لان أوربا لم تقم بمجهود حربى جديد مثلما حدث فى القرن الثانى عشر ، حينما سقطت الرها أو بيت المقدس فى أيدى المسلمين .

والواقع أن ماحدث فى القرن الرابع عشر من مشروعات للحروب الصليبية ، استند الى بواعث سياسية ودينية واقتصادية ، فضلا عن التغييرات التى جرت فى أوضاع الشرق الادنى وشرق أوربا ، ومركز البابوية ونشاط الطوائف الدينية ، ولعل جهود الحجاج تعتبر من اقوى هذه البواعث .

ففى مستهل القرن الرابع عشر لم يتوافر لامبراطور الدولة الرومانية المقدسة من الرجال والمال ، مايكفل له وضع خطة لحملة صليبية ناجحة ، يضاف الى ذلك افتقاده الى حقوق وراثية شرعية توطد مركزه ، وحاجته الى عاصمة ثابتة يصح أن تنمو بها حكومة مركزية .

أما انجلترا وفرنسا فكانتا على وشك الاشتباك فى حرب مريرة ، استمرت مايقرب من مائة سنة ، فاستنزفت موارد الدولتين ، وأدت اخر الامر الى انصراف انجلترا الى معالجة مشاكلها الدستورية وتسوية المنازعات الداخلية على حين تعطلت وحدة فرنسا بسبب التنازع على الوصايةعلى شارل السادس الذى تولى الحكم سنة ١٣٨٠ ، ونشبت الحروب الداخلية .

ودل سير الاحداث فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، على مساندة الملوك ضد النبلاء الاقطاعيين ، والاحتماء بهم من مظالم السادة الاقطاعيين ، ومن المغيرين ، فضعفت الروابط المحلية الاقطاعية .

واشتملت اسبانيا على عدد من الامارات المستقلة ، فاقتسمتها ممالك أراجون ، وقشتالة ، وليون ونافار والبرتغال ، ووقع النزاع بين الملوك ، غير أن الاسبان كانوا من أشد الناس حماسا فى الدعوة للحروب الصليبية ، على آلا تتجاوز هذه الحروب شبه الجزيرة .

أما المدن الايطالية المستقلة فاشتد التنافس بينها من أجل الحصول على أسواق تجارية ، وما تنطوى عليه من الثروة . فاذا كانت الحرب الصليبية لم تتعارض مع المصالح التجارية ، لم يترددوا فى الاشتراك فيها ، وسبق أن أشرنا الى موقف البندقية من الحملة الصليبية الرابعة فى مستهل القرنالثالث عشر ، ولم تتغير هذه السياسة حتى أواخر العصور الوسطى .

على أن احداث الشرق الادنى بلغ من سرعة تحركها فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، ما جعل الغرب يدرك تفاقم الخطر الاسلامى على ماتبقى من المواضع المسيحية فىتلك الارجاء ، يضاف الى ذلك شدة الاحساس فيما يتهدد شرق أوربا ووسطها من زحف العثمانيين .

ومن هنا ، ومنذ القرن الرابع عشر ، يبدأ الدكتور دراجفى معالجة تطور العلاقات بين المماليك والفرنج ، وقد جعل المؤلف كتابه فى ثلاثة أقسام :

القسم الاول ، وهو يؤلف الفصل الاول فى هذا الكتاب ، ويعالج طبيعة العلاقات بين المماليك والفرنج .

والقسم الثانى ، ويشمل الفصول ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ويتناول

فيه بالتفصيل تطور هذه العلاقات فى عصور سلاطين المماليك: المؤيد ، وبرسباى ، وجقمن ، وايثال وخشقدم ، وقايتباى ، والفورى .

أما القسم الثالث ، فهو عبارة عن اثنى عشر ملحقا ، تتصل مادتها بما كان من علاقات بين المماليك والفرنج ، وانكان أكثرها يتعلق بدير صهيون والرهبان الفرنسسكان .

ومن الطبيعى أن يمهد المؤلف فى القسم الاول من الكتاب ، بالاشادة الى ماكان من أثر سقوط عكا فى أيدى المسلمين سنة ١٢٩١ ، فى المعسكر الصليبى ، والدعوة الى حملة صليبية جديدة ، بعد أن عكف الكتاب فى أوائل القرن الرابع عشر على شرح أسباب ما أصاب الحملات الصليبية السابقة من فشل ، ومن المشروعات المرتبطة بالحروب الصليبية ، ما تقدم بههنرى الثانى ملك قبرص الى البابا كلمنت الخامس ، من ضرورة فرض الحصار البحرى على مصر والشام مدة سنتين أو ثلاثة فيصيب المماليك بذلك خسارة اقتصادية ، وتضعف قوتهم العسكرية ، فيسهل الاستيلاء على بيت المقدس ، ويتطلب ذلك اعداد أسطول بحرى يتصدى لسفن الفرنج التى تحمل الدقيق والمؤن والاسلحة الى مصر ، وينبغى الا تشترك المدن الايطاليةالمستقلة فى هذا المشروع ، للارتياب فى ولائها للمسيحية . يضاف الى ذلك ما لجأ اليه البابا من تهديد التجار الفرنج الذين يتعاملون مع المسلمين بالحرمان من الكنيسة .

على أن المماليك حاولوا تنظيم الحصار البحرى ، بتشجيع التجار الاجانب على القدوم الى بلادهم ، والحرص على الاحسان اليهم بمنح الامتيازات وعقد المعاهدات التجارية ، على أن الدعاة أحبوا فكرة غزو مصر عسكريا ، وكان من أثر ذلك الحملة التى قادها بطرس الاول ملك قبرص سنة ١٣٦٥ لمهاجمة الاسكندرية . والملحوظ أنه لم ينهض لمساعدته أحد من ملوك الغرب وأمرائه ، برغم الوعود التى بذلوها له أثناء رحلته الطويلة بأوروبا ، والتى لم يخرج منها الا بعدد من المغامرين .

وأشار الدكتور دراج الى ماحدث فى القرن الخامس عشر من تحول فى خطط الفرنج ومشروعاتهم الصليبية ، فلم تعد العلاقات قاصرة على المماليك والفرنج ، بل اتسع نطاقها حتى شملت المسلمين والمسيحيين . فمن جهة الفرنج دخلت عوامل جديدة فى تطور هذه العلاقات ، منها التجاء الفرنج الىعمليات التخريب بالموانى المصرية والشامية ، لشل الحركة التجارية ، واشتراك القبارصة والكتان والاسبتارية فى أعمال القرصنة ، ومنها المحاولات لضم الحبشة الى الكنيسة الكاثوليكية كيما تسهم فى مهاجمة مصر ، أثناء تعرضها للهجوم من جهة الشمال ، يضاف الى ذلك ماكان من اشتداد الروح الصليبية فى أسبانيا فى القرن الخامس عشر ، ومحاولة القضاء على مملكة غرناطة الاسلامية ، واشترك البرتغاليون فى المشروعات الصليبية ، آملا فى الوصول الى الهند والحبشة ، للقضاء على سلطان المماليك السياسى والاقتصادى .

ومن الطبيعى أن يتأثر العالم الاسلامى ، بما يدبر له من مؤامرات ، ويعد له من مشروعات ، وقد توافر للسلاطينالمماليك الموارد المالية ، المستمدة من التجارة الشرقية والاحتكارات فضلا عن الخراج والمكوس والرسوم وسائر الضرائب وتخصص جانب كبير من هذه الاموال للانفاق منه على الجيش المملوكى ، الذى اشتهر بالكفاية الحربية ، والفروسية ، وجودة التدريب ، والمهارة فى استخدام الاسلحة ، فانعقدت لمصر زعامة العالم العربى وقتذاك وجرت محاولات لتأديب القرصان ، والاستيلاء على جزيرتى قبرص ورودس ، والافادة من النزاع والنضال المستمر بين الاحباش ودول الطراز الاسلامية .

ولما تعرضت مملكة غرناطة الاسلامية لتهديد المسيحيين فى أسبانيا ، نهضت الدولة المملوكية لمساعدتها بكل ما فى وسعها من قوة ومال . فاشتدت روح الجهاد والوحدة ، والتضامن العربى ، واحباط المشروعات المسيحية .

على أن الاخطار التى تتعرض لها الدولة المملوكية فى الداخل لم تقل خطورة عن الاخطار الخارجية ، وتتمثل فى التجار الذين يترددون على مصر والشام أو يقيمون بها ، وفى القناصل الذين يشرفون على التجار بالمدن والثغور ، والذين لهم حرية الانتقال فى أنحاء البلاد ، وكانوا عونا للبابوات وملوك الفرنج ، وفى الرهبان الفرنسسكان ، النازلين بالاراضى المقدسة ، الذين أضحوا دعاة للفكرة الصليبية ، ومن أعمالهم تسيير الاتصال بين البابوات وملوك الفرنج من ناحية وملوك الحبشة من ناحية أخرى عن طريق الرهبان الاحباش بالقدس ، ومنهم جرى اتخاذ السفراء والرسل لدى ملوك الحبشة ، فصاروا موضع ريبة المماليك ، وقد نشب النزاع بينهم وبين اليهود والمسلمين على بعض المواضع المقدسة ، اذ كان لهم كنيسة ودير بجبل صهيون ، ويشترك معهم فى نفس البناء اليهود الذين ملكوا القبو الذى اعتبروه مثوى الملك داود فانتزعوه من الفرنسسكان ولم يلبث أن تحول الى مسجد سنة ١٤٥٢ ، واشتد النزاعبين هذه الفئات على امتلاك هذه المواضع ، ووجه الاهمية فى هذا النزاع ماكان له من صفة سياسية ، من حيث تدخل السلاطين فى شئون الفرنسسكان ، لما كان لهم من اتصالات مريبة بملوك الفرنج والبابا وملوك الحبشة ، وممالأة القراصنة .

وأورد الدكتور دراج فى القسم الثانى تفصيل العلاقات بين المماليك والفرنج ، فى عصور سلاطين المماليك فى القرن الخامس عشر فأشار الى استمرار غارات القبارسة والكتلانيين على سواحل مصر والشام حتى زمن برسباى وما اتخذه السلاطين من اجراءات منها اعتبار الاجانب مسئولين عن هذه الاعمال ، وفرض الغرامات الباهظة على التجار ، وتحديد اقامتهم ، لم يجد نفعا ، فتعود توجيه الحملات لفتح قبرص ، فتمالاستيلاء عليها زمن برسباى ١٤٤٦ ، فاشتدت بذلك روحالجهادوازدادت روح الكراهية للفرنج والواقع أن العلاقات بين الفرنج والمماليك ، انما تتمثل فى النواحى التجارية والحركةالصليبية، وحركة الجهاد الدينى . واطراف هذه العلاقات من جهة المسلمين : الامارات الاسلامية فى الاندلس ، الامارات الاسلامية فى شرق افريقية ، الدولة العثمانية ، الامارات التركمانية ، فضلا عن الدولة المملوكية ، أما الناحية الصليبية فيمثلها الممالك المسيحية فى شبه جزيرة ايبريا وأهمها البرتغال وارجون وقشتالة ، فضلا عن البابوية ، والبنادقة والجنوبيينوالاسبتارية فى رودس ، ومملكة قبرص ، والحبشة ، يضاف اليها القوى التى يستندون اليها فى البلاد الاسلامية ، ومنها الرهبان الفرنسسكان فى الاراضى المقدسة ، والتجار والقناصل ،والحجاج والامتيازات التجارية .

وصرح الدكتور دراج فى القسم الثانى من كتابه أن يتتبع ما يربط بين القوى الصليبية من علاقات ، وأن يكشفعنالوسائل التى استخدمها الصليبيون للتربص بالقوى الاسلامية ، وظفر

مصلحتها الخاصة ، برغم تظاهرها بمساندة السلطان المملوكى ، وموقف اليهود ، وحرص المترجمين فى السلطنة المملوكية بفضل ماكان لهم من نفوذ واتصال بالسفراء والحجاج والرحالة على خدمة المصالح اليهودية ، فيسروا لليهود الاستيلاء على القبو بنتائج قيمة ، منها تقلب سياسة المدن الايطالية وحرصها على « بدير صهيون » ، فضلا عن موالاة الفرنج سنة ١٥١١ ، حين تواطأ تغرى بروى كبير التراجمة مع ملوك الفرنج ، فكاتبهم بأحوال الدولة المملوكية ، وعجز السلطان الغورى عن تجهيز حملة بحرية ، وخلو السواحل من التحصينات الحربية ، ومن هذه النتائج ماكان من افادة البرتغاليين من جهود القوى المسيحية المختلفة ، بالاتصال بالاستبارية وبالاحباش ، فيواصل الاستبارية القرصنة فى البحر المتوسط ، ويقوم الاحباش بمساندة البرتغاليين فى نشاطهم بالمحيط الهندى والبحر الاحمر ، وتحويل مجرى نهر النيل ، ومنعه من الجريان على أرض مصر ، يضاف الى ذلك ماجرى من كشف الدور السياسى والصليبى الذى قام به الرهبان الفرنسسكان بدير صهيون ، واتصالهم بالقوى المعادية للسلطنة المملوكية ، ونقل صورة عن الاحوال الداخلية للبلاد الى هؤلاء الصليبيين .

وعلى الرغم مما تعرضت له مصر من الاخطار والاضرار من القوى المعادية ، فان ما اظهرته من الحرص على توحيد كلمة العالم الاسلامى وقتذاك ، ومبادرتها الى مساعدة الممالك والامارات الاسلامية ، التى تعرضت لهجمات الدول المسيحية فى اسبانيا والحبشة ، ومساندتها للدولة العثمانية أول الامر ، كل ذلك جعل مصر وتوابعها هدفا للسياسة العدوانية من قبل الاوربيين ابتغاء قطع موارد مصر الاقتصادية فى الشرق ، وتلا ذلك تغير سياسة العثمانيين ، وقد كان الغورى كبير الامل فى الانتصار على البرتغاليين ، لو لم يتحرك العثمانيون ضده .. اذ كان الغزو العثمانى عام ١٥١٦ مفاجأة له وللفرنج سواء . فآلت السيادة على الاراضى المقدسة الى الدولة العثمانية التى كان لها من أسباب القوة والعظمة مامكنها من أن تقف ازاء الفرنج ومطامعهم الصليبية ، وازاء ادعاءات الرهبان الفرنسسكان ، موقفا أكثر صلابة ، وأشد حزما من موقف الدولة المملوكية .

الدكتور السيد الباز العرينى



التنفيذ الجبرى فى المواد المدنية والتجارية

تأليف : الدكتور فتحى اسماعيل والى

نشأته :

- من مواليد ٢٧ مارس ١٩٣١ . فهو الآن فى نحو الثالثة والثلاثين من عمره .
- نال الليسانس من كلية الحقوق ــ جامعة القاهرة ــ فى عام ١٩٥١ بتقدير ممتاز .
- نجح فى دبلوم الدراسات العليا فى القانون الخاص عام ١٩٥٢ بتقدير ممتاز ، وكان ترتيبه الاول ، وفى دبلوم القانون العام عام ١٩٥٣ بتقدير جيد ، وكان ترتيبه الاول ايضا .
- فى مايو عام ١٩٥٨ فاز بالدكتوراه من جامعة القاهرة فى القانون بمرتبة الشرف الاولى وتبادل الرسالة مع الجامعات الاجنبية وطبع الرسالة على نفقة الجامعة .
- سافر الى باريس عام ١٩٥٤ ــ ١٩٥٥ فى اجازة دراسية وسافر عام ١٩٥٥ ــ ١٩٥٦ فى اجازة دراسية أخرى بجامعتى بولونيا وروما بايطاليا . وفى عام ١٩٥٩ ــ ١٩٦٠ أوفد فى مهمة علمية بمعهد القانون المقارن بجامعة نيويورك بالولايات المتحدة .
- يجيد ثلاث لغات : الفرنسية . الايطالية . الانجليزية .
- عضو لجنة الاجراءات المدنية والتجارية . وهو أيضا عضو مجلس ادارة نادى هيئة التدريس بجامعة القاهرة ممثلا لكلية الحقوق .
- يشغل حاليا وظيفة أستاذ مساعد بكلية الحقوق بجامعة القاهرة .

أبحاثه ومؤلفاته :

١ ــ مقال باللغة الايطالية عن « التنظيم القضائى ومجموعة المرافعات فى مصر » نشر فى المجلة الفصلية الايطالية للقانون المدنى وقانون المرافعات سنة ١٩٥٧ .

٢ ــ كتاب عن « نظرية البطلان فى قانون المرافعات » فى ٧٥٦ صفحة من الحجم الكبير نشرته منشأة المعارف باسكندرية عام ١٩٥٩ .

٣ ــ بحث عن « نظام المحلفين فى القضايا المدنية فى الولايات المتحدة الامريكية » نشر فى مجلة القانون والاقتصاد عام ١٩٦٠ .

٤ ــ كتاب « التنفيذ الجبرى فى المواد المدنية والتجارية » فى ٦٨٨ صفحة من الحجم الكبير نشرته مكتبة القاهرة الحديثة عام ١٩٦٢ . وهو الكتاب الذى نال عليه الجائزة التشجيعية هذا العام .

الكتاب الذى فاز بالجائزة التشجيعية :

ان كتاب « التنفيذ الجبرى فى المواد المدنية والتجارية » الذى فاز بالجائزة يشتمل على ثلاثة أقسام . تكلم المؤلف فى القسم الاول عن الحق فى التنفيذ ، والسبب المنشىء له ، ودرس فيه السندات التنفيذية .

وعالج فى القسم الثانى خصومة التنفيذ ، أشخاصها ومحلها واجراءاتها .

وتناول فى القسم الثالث منازعات التنفيذ الموضوعية منها والوقتية .

وقد أبان المؤلف فى مقدمة الكتاب أن طريقة الاكراه البدنى كانت هى الوسيلة العادية للتنفيذ فى القانون الرومانى ، وقد نظم قانون الالواح الاثنى عشر هذه الوسيلة ، فنص على «دعوى

القاء اليد « manus injecto » التى بمقتضاها كان الدائن يحضر مدينه أمام القاضى ، ويسمح لكل شخص بالتدخل لوفاء الدين ، أو لاثارة أى ادعاء ضد التنفيذ على المدين . فاذا لم يحدث هذا الادعاء أو ذلك التدخل كان للدائن - دون حاجة لاى قرار من القاضى - أن يأخذ المدين لنفسه لديه ، وأن يفعل به ما يشاء . فله أن يحبسه مقيدا بالسلاسل فى أى مكان يراه مدة ستين يوما . فاذا انقضت مدة الحبس دون أن يقوم المدين أو غيره بالوفاء كان للدائن أن يقتله أو يبيعه كرقيق فى الاسواق !

وقد أدى اتباع هذه الاجراءات الى الاضطرابات العنيفة فى روما فصدر قانون « بوتيليا Potelia » فى القرن الخامس يخفف منها الى حد بعيد . وبمقتضى هذا القانون حرم تقييد المدين بالسلاسل ، وأبطل الحق فى بيعه أو قتله ، وأصبح حق الحبس فى منزل الدائن مشروطا بصدور قرار به من القاضى !

ثم صدر قانون « جوليا Julia » الذى أنشأ قاعدة اطلاق سراح المدين فى حالة تخليه عن جميع أمواله لدائنه !

وفى التشريعات الحديثة أصبح الاكراه البدنى كقاعدة عامة غير مشروع . ومع ذلك ما زال - فى صورة مهذبة - كوسيلة للتنفيذ فى تشريعات بعض الدول العربية كالقانون رقم ٣٠ لسنة ١٩٥٧ فى العراق الذى ينص فى المواد من ٨٣ - ٩٦ على حبس المدين . فى حالة عدم الوفاء ولكن فى سجون الحكومة لا فى منزل الدائن . كذلك قانون المرافعات الكويتى الصادر بالمرسوم الاميرى رقم ٦ لسنة ١٩٦٠ قد نص على الحبس فى هذه الحالة بالمواد من ٣٠٤ - ٣٠٦ منه .

أما فى مصر فلا يوجد فى المواد المدنية اى نص على هذا الاكراه البدنى الا بالنسبة لدين النفقة ، وأجرة الحضانة ، والرضاعة، والمسكن . وهناك أيضا المادة « ٥٠٥ » من قانون الاجراءات الجنائية التى تنص عليه فى حالة عدم الوفاء بالغرامات التى يحكم بها للدولة فضلا عما يجب أداؤه لها من التعويضات والمصروفات .

وقد أصبحت الدولة - بوجه عام - هى التى تقوم باجبار المدين على الوفاء بدلا من الدائن ، بما لها من سلطة تنفيذية . وهذا ما يسمى « التنفيذ الاجبارى على المدين » ليتميز عن « التنفيذ الاختيارى » الذى كان يقوم به الدائن قديما .

وأوضح المؤلف فى تناوله عقبات التنفيذ فى التشريعات المختلفة أنه كان على المشرع أن يراعى أمرين متعارضين .

١ - مصلحة الدائن فى تنفيذ فورى وسريع لحقه . هذه المصلحة التى تتطلب ألا يلقى الموظف المكلف بالتنفيذ «المحضر» بالا الى اعتراضات المدين أو سواه .

٢ - العدالة التى تقتضى ألا يسمح باجراء التنفيذ الا لصاحب الحق فيه ، وعلى المدين ذاته . وبالتالى تتطلب السماح للمدين أو الغير دائما الاعتراض على شرعية التنفيذ قبل بدئه أو قبل اتمامه حتى يثبت حق الدائن فيه على وجه التأكيد . وهذا الاعتراض من المدين أو الغير يكون بوسيلة خاصة ومستقلة عن التنفيذ .

وكانت التشريعات القديمة - كالتشريع الالمانى والتشريع الرومانى - تغلب أحد الاعتبارين وتضحى بالآخر ، بعكس التشريعات الحديثة التى راعت الاعتبارين معا .

ولقد ارتبطت مصر بالقانون الفرنسى باعتبار أن قانون نابليون كان المصدر الرئيسى لتشريعاتنا حتى سنة ١٩٤٩ حين ألغيت المحاكم المختلطة ، والامتيازات عموما ، وأمسكت مصر بزمام التشريع فيها فصدر القانون المدنى وقانون المرافعات فى هذه السنة من وضع فقهاء مصريين ، وبعقليات فقهية مصرية بحتة ، ولم تتقيد بالفقه الفرنسى ، وانما اقتبست من الفقه الاجنبى عموما ، بل واعتبرت الشريعة الاسلامية مصدرا رئيسيا من مصادرها . وتبعا لهذه النهضة الجديدة توجهت بعثات عديدة لدراسة القانون المقارن فى ألمانيا ، وايطاليا ، وانجلترا ، وأمريكا . وظهرت آثار ذلك فى الفقه المصرى الحديث .

ولقد كانت دراسة اجراءات التنفيذ محل عناية شديدة من الفقه المصرى لما لها من أهمية خاصة ، وما يكتنفها دائما من صعوبات عملية متشعبة يقف أمامها القاضى ، وصاحب الحق ، ومن عليه الحق أو من ينفذ على أمواله ، والقائم بالتنفيذ . يقف أمامها كل هؤلاء حيارى نظرا لغموض النص ، أو سكوته ، أو عدم استيعابه لكل عقبات التنفيذ على اختلاف أنواعها .

وهناك فقهاء مصريون أصبحت مؤلفاتهم مرجعا أصيلا فى داخل وخارج الجمهورية العربية المتحدة أمثال أبو هيف وحامد فهمى والعشماوى والشرقاوى ورمزى سيف .

واحدث تلك المؤلفات جميعا الكتاب الذى نحن بصدده . ويعتبر هذا الكتاب دراسة جديدة ، غير مسبوقة ، لقواعد التنفيذ الجبرى نظرا لخصائصه الآتية التى تميز بها :

أولا - نهج المؤلف فى كتابه - كما جاء بحق فى تقرير لجنة الجائزة - « نهجا خاصا لم يلتزم فيه تسلسل الاجراءات كما وردت فى مجموعة المرافعات ، وانما التزم فيه الجمع بين النظم المتشابهة من حيث الغرض منها ، والاساس الذى تقوم عليه ، وان اختلفت أحكامها التفصيلية باختلاف الاحوال . وميزة هذا النهج ، فضلا عن طابعه العلمى ، أنه يبرز الاحكام المشتركة فى الحجز والبيع بين مختلف طرق التنفيذ ، والتى كثيرا ماتخفى اذا ما عالج الباحث اجراءات التنفيذ كلها بالنسبة لكل طريق على حدة » .

ثانيا - ولا شك أن هذه الطريقة الفريدة مكنت المؤلف من وضع قواعد نظرية وعملية عامة فى اجراءات التنفيذ تجعلها أكثر وضوحا ، وسهولة للقاضى والمحامى والخصوم على السواء حتى لو لم يرد لها نص خاص فى القانون .

ثالثا - تأصيل المسائل القانونية فى التنفيذ ويتبين من الاطلاع على الكتاب المام المؤلف الماما كاملا - كما جاء بتقرير اللجنة أيضا - « بفقه المرافعات الايطالى ، واحاطته احاطة شاملة واعية بالفقه والقضاء فى فرنسا ومصر مما ساعده على اخراج الكتاب فى هذا المستوى العلمى الجدير بالتقدير »

ويهمنا أن نلفت النظر هنا الى أن الفقه الايطالى فى التنفيذ متقدم فى الوقت الحاضر عن مثيله فى البلاد الاخرى ، وخاصة الفقه الفرنسى الذى كان ولا يزال مصدر تشريعاتنا ، والذى جمد منذ سنة ١٩١٥ ، أى منذ الحرب العظمى الاولى ، وتوقف عن النمو .

ولا نبالغ اذا اعتبرنا هذا الكتاب القيم مساهمة كبيرة فى نهضة فقهية جديدة تقوم على أكتاف فقهائنا الشبان الذين يعكفون فى جد ، وأمانة ، ومثابرة على تأكيد الذاتية الخاصة

للفقه المصرى النامى ، المتطور ، المستقل عن الفقه الاجنبى ، بل والواقف بجواره على قدم المساواة .

وفى هذا قالت لجنة الجائزة :

« وما كان لكاتب حديث العهد بالبحث القانونى كمـؤلف كتاب التنفيذ الجبرى أن يسلك هذا النهج المستحدث ، غير المسبوق ، فى بحث موضوع من أدق الموضوعات ، واعزهاحصيلة بالمشكلات لو لم يكن مالكا لزمام الموضوع، مسيطرا عليه سيطرة تامة ، ولو لم يكن يتمتع بنصيب موفور من القدرة على التفكير الدقيق ، والبحث العميق » .

ولذلك قررت اللجنة منحه الجائزة باجماع الآراء عن جدارة واستحقاق .

محمد عبد الرحيم عنبر



هاروت وماروت (مسرحية)

تأليف : على احمد باكثير

هذا هو المؤلف الثامن والعشرون من مؤلفات الاستاذ على احمد باكثير ، التى تزيد اليوم على الثلاثين · وقد سبق أن تعرضت بالدراسة فى بعض كتبى لعملين رئيسيين من أعمال الاستاذ باكثير هما « مأساة أوديب » و « سر شهرزاد » ، ولعل هذا ما يساعدنى اليوم على تفهم عمـله فى مسرحية « هاروت وماروت » التى فازت هذا العام بجائزة الدولة التشجيعية ، ويبرر لى الحديث عنها . على أن علاقتى بهذه المسرحية ليست كعلاقة كل قارىء فوجىء بها مطبوعة فى كتاب ، ففى صيف عام ١٩٥٩ التقيت بالاستاذ باكثير ـ على غير ميعاد ـ فى بور سعيد وكان اذ ذاك قد فرغ من الاعداد لهذه المسرحية وشرع فى كتابتها واقول « الاعداد » واعنى بهلا مجرد وضع تخطيط للمسرحية قبل كتابتها فحسب بل الالمام التاريخى بظروف الفترة التى تدور فيها أحداث المسرحية . أجل فمسرحية هاروت وماروت تدور أحداثها فى مملكة بابل . ومع أن المسرحية اخر الامر لا ترتبط بالتاريخ كثيرا وانما تصطنع جوا من الاسطورة ، فان مادتها الاولية كانت تحتاج الى مراجعات كثيرة لتمثل الظروف الملائمة تمثلا سليما . وربما تحدث الى المؤلف انذاك بشىء مما يشغله ، وربما شرح لى فى اجمال ما كان يهدف اليه من كتابة هذه المسرحية ، ولكن لعلنى ـ ومعذرة ـ لم أحسن الانصات اليه ، فلما لبثت أن نسيت كل شىء من حديثه ـ الا عنوان المسرحية بطبيعة الحال .

وقد يكون من الحسن ـ من وجهة نظر معينة ـ أن نعرف من صاحب العمل الادبى ماكان يهدف اليه من عمله ، بخاصة الاعمال الروائية التى لا يخلو الامر من أن تكون أهدافها واضحة منذ البداية لمؤلفيها ، ولكننا ـ من وجهة نظر أخرى ـ نحسن صنعا عندما لا نستمع لشىء من أفكار الاديب عن عمله ، فأفكاره خاصة به ، وليس بيننا وبينه الا عمله الفنى فى شكله النهائى

ومهما يكن من اختلاف وجهة النظر فى هذه المسـألة فان معرفتنا العامة باتجاه المؤلف من خلال أعماله الفنية الاخرى ، كافية لان تجعلنا نلتمس طريقنا الى مسرحيته هذه . والحقيقة التى ثبتت عندى أن الاستاذ باكثير يعرف جيدا كيف يولـد موضوعه من التاريخ ، أو لنقل انه يعرف كيف يكتشف موضوعه فى التاريخ · وهناك منهجان لهذا النوع من الكشف ، فاما أن تبزغ الفكرة فى ذهن الكاتب ، حتى اذا ما أراد تجسيمها فى عمله الروائى التمس لها من التاريخ أو من التراث الشعبى الانسانى المادة التى يجسمها فيها ، واما أن تبزغ الفكرة فى ذهنه وهو يعيش فى التاريخ أو فى ذلك التراث . وهو فى كلا الحالين يقدم الينا تفسيرا جديدا للتاريخ أو للتـراث على السواء . ومسرحية اليوم ـ فيما يبدو لى ـ تتبع المنهج الاول فالفكرة فيها عصرية بكل معنى العصريـة ، وليس التاريخ فيها اكثر من اطار شكلى عام ، ولا أهمية مطلقا لمدى صدق وقائعه . فكل ما فى المسرحية من ذلك الماضى السحيق هو اسماء شخوصها واصداء لروايات تاريخية هى اقرب الى التراث الشعبى منها الى التاريخ الصحيح . وهذا ما قصدته من اضفاء المؤلف جو الاسطورة بل منهجهـا كذلك على مسرحيته . فهو فيها يحقق فكرته بمنهج أسطورى · وهو فى هذه المرة يختلف عنه فى مأساة اوديب وفى سر شهرزاد ، حيث كانت الاسطورة قائمة من قبل ، بكل أحداثها وتفصيلاتها ومدلولها ، وكانت مهمته فيهمـا هى توجيه تلك الاحداث والتفصيلات بما يغير من ذلك المدلـول القديم ، اى تفسير الاسطورة فى مجملها تفسيرا أدبيا جديدا والحقيقة التى ينبغى الالتفات اليها هناهى خطورة «الآلية» فى انجاز مثل هذه الاعمال الفنية . صحيح ان استكشـاف الفكرة جهد شخصى ونشـاط خلاق ، ولكن العمل الفنى ليس مجرد فكرة ، وليست المسرحية فكـرة فى قالب مسرحى ، والا تحكمت الفكرة عندئذ فى الشخوص المسرحيـة وفى المواقف ، وفرضت نفسها بشكل يجعل هذه الشخوص والمواقف مجـرد أدوات لنقلها · وأقول « الآلية » لانه لا تلزم الانسان فى هذه الحالة الا الخبرة الحرفية التى يعرف بها كيف يكتب الحوار ويقسم المشاهد فى فصول ويحرك الشخوص

وما من أحد يشك فى مقدرة الاستاذ باكثير فى حرفيةالمسرح ولكن أتراه تورط فى تلك الآلية ؟ ان أبرز ما يكشف لنا عن هذه الآلية فى العمل المسرحى أن يفتقد هذا العمل عنصر الحرية ، وأعنى بذلك أن نشـعر أن الشخوص حين يتحركون وحـين يتحدثون انما يتحركون ويتحدثون بارادتهم وبدوافع كامنـة فيهم ، او هكذا ينبغى أن يبدو الامر . لابد أن يشعرنا الشخوص بوجودهم الحقيقى حتى تظفر قضيتهم باهتمامنا وحتى يثيـروا انفعالنا بهم وبقضيتهم . وكون هؤلاء الشخوص تاريخيـين أو اسطوريين لا يبرر التباعد بيننا وبينهم ، فمن منظـور الكاتب المسرحى ومن منظور عمله الفنى كذلك لابد أن يكون التاريخ انسانيا بكل ما فيه من عناصر الحقيقة والاسطورة . وابراز هـذا المعنى الانسانى للتاريخ وللاسطورة رهن بقوة حس الكاتب واستيعابه الوجدانى · وعند ذاك تتلاشى الفواصل الزمنية بين الواقـع

والتاريخ ، وعند ذاك يبدو التاريخ كما لو كان قطعة من الحاضر بكل وقائعه وشخوصه . وهذا هو المبرر الوحيد للبحث فى الماضى والتنقيب عن الحقيقة الانسانية فى طوايا التاريخ : ان يبرز كل التاريخ كما لو كان حاضرا .

ولا أحسب هذا المعنى يغيب عن كتاب مسرحنا الذين يتجولون فى التاريخ او فى التراث الانسانى ، ولا اظنه يغيب عن كاتبنا الاستاذ باكثير . وهم من أجل ذلك يحاولون دائما أن يجعلوا الماضى صورة تعكس الحاضر . وفى « هاروت وماروت » كان الماضى يتحرك فى اطار واضح من « العصرية »

أيعنى هذا أن الاستاذ باكثير قد تجنب خطورة الآلية ، ونجح فى أن يجعل شخوصه التاريخيين أو الاسطوريين عصريين بأدق معنى الكلمة ؟ أتراهم تحركوا فى اطار ذواتهم الخاصة بارادتهم الحرة ودوافعهم الشخصية ؟ . ذلك أن أخطر ما نواجهه فى العمل المسرحى هو انسلاخ الفكرة فيه عن الشكل ، عن المادة . فاذا حدث هذا سقط المبرر لتجول الكاتب فى التاريخ ، وكان الاولى به أن يخرج فكرته العصرية فى اطار من الواقع العصرى كذلك .

وقبل أن نحدد رأينا فيما صنعه الاستاذ باكثير فى مسرحيته ينبغى علينا أن نتعرف على المسرحية ذاتها • وقبل هذا وذاك لابد أن نلتفت الى حقيقة أخرى مهمة كذلك فى اتجاه كاتبنا ، وهى غلبة النزعة الدينية عليه . ولست فى حاجة الى أن أنبه الى وضوح أثر هذه النزعة فى مؤلفاته الاخرى. ولا ضير على الاطلاق فى ان يكون منا كتاب منشئون - الى جانب الدارسين - يبرزون لنا فى أعمالهم حقيقة التدين وحقائق الدين والقيمة الروحية للانسان . ذلك أن دراسة المسائل الدينية كثيرا ما تقف بنا عند حدود بذاتها لا تتعداها ، وهى وان أرضت العقل فى مجموعها فانها كثيرا ما تعجز عن ارضاء الوجدان . ولن يحدث هذا الرضاء الا اذا لبست الحقيقة ثوبها الحى فى العمل الفنى ، وعند ذاك يبرز لنا من خلال ذلك التفسير الوجدانى لمسائل الدين ما لا نجرؤ على مواجهته بالعقل والدراسة الموضوعية . فالعمل الفنى الذى يجلو لنا بعض حقائق الدين أو بعض مفاهيمه عمل لازم للحياة ، ولكنه لن يكون أيسر الاعمال اذا كان وراءه فنان قبل أن يكون انسانا دينا .

واعتقد أننا الآن بتقرير هذه الحقيقة نكون قد اقتربنا مرة اخرى من مسرحيتنا من زاوية اخرى تكمل منظورنا العام •

ومسرحيتنا مصدرة بالآية الكريمة : « واذ قال ربك للملائكة انى جاعل فى الارض خليفة ، قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ، ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك . قال انى أعلم مالا تعلمون . وعلم آدم الاسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة فقال انبئونى بأسماء هؤلاء ان كنتم صادقين . قالوا سبحانك لا علم لنا الا ماعلمتنا ، انك انت العليم الحكيم . قال ياآدم انبئهم بأسمائهم • فلما انباهم بأسمائهم قال ألم اقل لكم انى أعلم غيب السماوات والارض وأعلم ماتبدون وما كنتم تكتمون » .

وهذا التصدير يوحى الينا بنقطة الانطلاق التى صدر عنها الاستاذ باكثير ، وربما أوحى الينا كذلك بالغاية البعيدة للمسرحية او بهدفها ، ولكنه قبل كل هذا وذاك يضع أيدينا على حقيقة مهمة ، هى ان هناك صياغة قرآنية لقضية من قضايا الانسان ، وان هذه المسرحية تفسير جديد لها . ولكن ما هذه القضية ؟ فى ظاهر الآية احتجاج الملائكة على أن يكون الانسان - على ما يأتيه من فساد وسفك للدماء - خليفة لله فى الارض ، فهم يحسون بأفضليتهم على هذا الانسان وحقهم فى هذه الخلافة ، لان كل حياتهم تسبيح وتقديس لله ، وطهارة وابتعاد عن المعصية لكن الله الذى خلق الانسان وأودع فيه المعرفة يجده أحق بهذه الخلافة ، ويجد معصيته هى وسيلته الوحيدة الى معرفته الصحيحة بالله

اذن فنحن هنا أمام « التجربة الانسانية » ، أى تجربة أن يكون هناك انسان بكل ما اودع فى الانسان من قدرات واشواق ، وفى مقدمتها الشوق الى المعرفة والقدرة على تحصيلها • والانسان وحده ، بتركيبته الخاصة ، هو القادر على أن يجتاز التجربة بنجاح ، وكل ما يلزمه لاحراز هذا النجاح هو ان يعرف حدوده ، فيتوقف فى اللحظة المناسبة ، ولا يحمله الغرور بقدرته على تجاوز الحد فيهلك .

وهنا يبرز معنى « التوبة » ، فهى آخر كلمة تقال فى هذه التجربة ، حين تكون الحدود قد اتضحت للانسان ، وتكون المعرفة الصحيحة بالله ، المعرفة التى هى نتيج الخبرة والممارسة والكشف ، لا المعرفة التلقينية ، كمعرفة الملائكة - تكون قد استقرت فى النفوس

ومن هذا الوجه فضل الانسان عند الله الملائكة ، فالسير فى اتجاه واحد ، ورؤية شىء واحد دائما ، ومن منظور واحد دائما لا يمكن ان ينتج عنه اى تورط . ولكن عندما تتشعب الطرق وتتشابك ، وتختلف المنظورات ، يكون اختيار الطريق الصحيح والمنظور السليم امرا غاية فى الصعوبة • وهذا شأن الملائكة والانسان . فالمعرفة النهائية الناجزة متاحة للملائكة ، لا فضل لهم فى شىء منها ، أما الانسان فقد خلق ليغامر ، ليخطىء مرة ويصيب أخرى ، ويتقلب هكذا بين الخطأ والصواب ، ولكنه يحصل من خلال هذا وذاك معرفته النهائية

وفى اطار هذه الفكرة تحركت المسرحية . فقد شاء بعض الملائكة ان يجتازوا التجربة الانسانية ، لكى يثبتوا أن سقوط الانسان راجع الى ضعف ايمانه ، وانه غير جدير بخلافة الله على الارض وهبط هاروت وماروت وعزريائيل الى الارض ، بعد أن ركبت فيهم طبيعة الانسان وشهواته ، لكن عزريائيل اجفل من التجربة منذ البداية ، وآثر ان يسلم بحقيقة الانسان واحقيته ، وصعد الى السماء معلنا رهبة التجربة .

أما هاروت وماروت فقد بقيا على الارض ، واتاحت لهما الظروف ان يتوليا منصب القضاء بين الناس فى مملكة بابل التى كانت تعبد الاصنام • ولعلهما سارا فى الناس فى البداية سيرة طيبة ، ولعلهما مارسا عملهما الشاق - اى القضاء بين الناس - بكل نزاهة ، ولكنهما منذ البداية كذلك قد ابتليا بمناة قهرمانة القصر اللعوب ، التى نجحت فى اغراء هاروت وورطته معها فى الخطيئة ، وكذلك وقعت الملكة « ايلات » من نفسيهما ، وصارا يتمنيانها رغم ما عرفت به هذه الملكة من تفان فى حبها لزوجها الملك « بعل » ، الذى تزوجت منه اقرارا للسلام بين قومها وقومه فى مملكة الرعاة • ولما كانت العزى ، اخت الملكة ايلات ، تريد بجمالها ان تأسر قلوب اهل بابل حتى يولوها ملكة عليهم بدلا من ايلات ، فانها لم تجد بأسا فى التخلع وابراز فتنتها للناس ، الامر الذى دعا ايلات الى مجاراتها فى هذا المضمار .. لكن تبهرج ايلات أغضب زوجها وأحدث بينهما خلافا . وحين أرادا أن يحتكما فى نزاعهما هذا تنكرا وذهبا الى القاضيين هاروت وماروت كى يفصلا بينهما .

لكن القاضيين المفتونين بايلات الملكة قد فتنا بايلات المتنكرة ، ووجدا فيها عوضا عن الملكة التى تشبهها كل الشبه • وانهما ليواعدانها أن تزورهما فى السر فى بيتهما وفى نيتهما أن ينالا وطرهما منها مقابل أن يحكما لها على زوجها • وتزورهما ايلات ولكنها تمتنع عليهما لشدة تعلقها بزوجها . وانهما ليبذران عندئذ فى نفسها الكراهية له فتستدعيهما الى مخدعها ، وحين يثور زوجها يتوليان هما قتله ، ويقعان معها فى الخطيئة الواحد بعد الآخر ، ولكنهما يكشفان لها كذلك عن سرهما ، كيف أنهما ليسا من البشر ، وان فى استطاعتهما الصعود الى السماء والهبوط منها فى غمضة عين . وانها لتأسرهما بفتنتها حتى تحصل منهما على السر الاكبر ، وانها بحصولها على هذا السر لتحاول الصعود معهما الى السماء ، فتصعد ولا يستطيعان هما الصعود ، فقد فقدا علاقتهما بالسماء وأملهما فىالعودة حين فقدا ذلك السر . وحين قتلا زوجها الملك وأحست بالوحشة أمرت بهما فزجا فى سجن البرج ـ برج بابل ـ الذى كان جدها قد بناه للصعود منه الى السماء • وهنا يظهر لهما الانسان الطيب الخير « هرمس » فيستغفر لهما ويطلب منهما التوبة الصادقة • ويهبط عزرائيل ليخبرهما أن اخوانهم الملائكة قد ادركوا بحق قيمة الانسان بعد ما عرفوا من سقوطهما ، وأن الله يخيرهما بين عذاب الدنيا وعذاب الآخرة ، فينصحهما هرمس باختيار العذاب الاول . أما ايلات فقد حشدت الناس ليشهدوا صعودها هى والجند الى السماء معلنة أنها قد صارت الهة ، لكن الجند يتوجسون خيفة فتصعد هى بمفردها لكى تطمئنهم ولكنها لا تعود . وفى الوقت نفسه يكون جنود مملكة الرعاة قد داهموا المدينة انتقاما لبعل ، وأعملوا التقتيل فى أهلها ، ويبتهل هرمس الى الله ان يلطف بالناس :

هرمس : يا الهى أين اذن لطفك ورحمتك ؟ بل أين وعدك وعهدك ؟ يا جاعل الانسان خليفة ، أين تكرمتك للانسان ؟

عند ذاك يجيبه عزرائيل : « رويدك يا هرمس . لا ينبغى أن ترتاب بعد ايمان • ان بابل قد وقفت فىطريق تقدم الانسان ، فوجب أن تبيد لينشأ مكانها جيل جديد من انسان جديد . »

ثم يجرى الحوار بينهما فى مشهد الختام على النحو التالى :

هرمس : أنا نازل اذن لالقى معهم المصير .

عزرائيل : بل تصعد معى الى السماء

هرمس : ماذا أصنعفى السماء؟ انى لا أريد أناصير ملكا من الملائكة

عزرائيل : اطمئن يا هرمس فلن تصير ملكا من الملائكة . ستبقى انسانا على حالك

هرمس : فالارض هى وطن الانسان

عزرائيل : ويحك يا هرمس ما خطبك ؟ ألست تعلم أن الانسان سوف يصعد يوما الى السماء ويستوطن الكواكب والنجوم ؟

هرمس : بلى ، ولكن ذلك فى مستقبل بعيد

عزرائيل : أنت طليعة ذلك الانسان يا هرمس •• انسان المستقبل !

هذه صورة موجزة لحركة المسرحية ، فيها مع ذلك المام بالخيط الرئيسى للمسرحية وكثير من الخيوط الفرعية . على اننى حائر فى الحقيقة فى تحديد اى الخطوط هو الرئيسى ، فالمفروض أن قضية هاروت وماروت هى عصب المسرحية ، لكن قضية ايلات كذلك ، وهى تمثل فى المسرحية الطموح الانسانى ، لا تقل عنها أهمية ، وقد كان من الممكن حقا أن تدخل فى اطارها لو أنها مثلت خطا معاكسا ، ولكننا رأينا الملكين يسقطان ، وايلات كذلك تسقط ، واذا بهرمس ، الانسان الطيب المؤمن بالله ، الذى لايرتكب المعصية ، هو بطلالنهاية ، ورمزلمستقبل الانسان أو لانسان المستقبل ، فى الوقت الذى لم يصنع فيه هرمس هذا شيئا جوهريا فى صلب المسرحية ، ولم نره يمر فى حياته باى تجربة أو محنة• صحيح انفى المسرحية ايقاعا دراميا ممتازا نتمثله فى هبوط الملائكة وصعود الانسان، وهذا وحده يفى فى صورته المجردة بالكشف عن قيمة الانسان ، لكنالغريب ـ حين نترك التجريد الى التفصيلات ـ أن يكون ذلك الانسان الصاعد نحو السماء ونحو مستقبل الانسانية هو ذلك الانسان الذى لم يغامر قط ، فلم يرتكب معصية أو يتورط فى خطيئة ، ولم يعتلج فى نفسه الطموح ، وعندئذ يتكسر معنى الايقاع الدرامى . واذا المستقبل صورة مفرقة فى التفاؤل ، لان رمزه لم يكن سوى ملاك من بنى الانسان هو هرمس الذى لا يمكن أن يمثل حتى المضمون القرآنى .

لم يشأ المؤلف اذن ان يجعل ايلات رمزا لذلك الانسان مع انه حببها الى نفوسنا فى البداية وجعل تحولها عن حب زوجها بفعل شرير من الملكين . وقد كان من الممكن أن يكون حصولها على السر الاعظم بداية حقيقية لمجد الانسان الطامح الى معرفة كل ما فى الكون من عوالم وأسرار • وعند ذلك كانت القيمة الحقيقة للانسان تبرز قوية آسرة ، حين يتاح لهذا الانسان ، بتركيبته الانسانية الخاصة ، ان يحصل على مافى ايدى الملائكة من سر فيحسن استغلاله ، فى الوقت الذى يكون فيه الملائكة أنفسهم قد سقطوا حين أساءوا استخدام ذلك السر

ولكن يبدو أن المؤلف قد وضع نفسه فى اطار كانمنالمستحيل معه أن ينتصر للانسان ممثلا فى ايلات . فايلات والعزى ومناة أسماء وثنية ، قيدت شخصياته منذ البداية ، وحددت مصائرهم وطبيعى الا يقبل الاستاذ باكثير أن تكون الوثنية هى مستقبل الانسان ، ايمانا بأن غاية تطور الانسان هى الى الايمان الكامل الصحيح . وهذا مفهوم دينى تؤديه الينا الآية الكريمة التى صدرت بها المسرحية ، ولكنه هو نفسه الذى اختار لشخوصه تلك الاسماء الوثنية . ومن ثم نجد انقساما من المسرحية على ذاتها . ذلك أن الشخصية الانسانية المعبرة فيها ، التى تمر بالتجربة الانسانية كاملة ، والتى يتاح لها فى النهاية الحصول علىالسر الالهى ، والتى كان من الممكن أن يصنع منها حصولها على هذا السر نموذجا للانسان المغامر الذى ينتهى الى الايمان ويحقق الغاية التى يتطور الكون نحوها ـ هذه الشخصية قد قيدت منذ البداية بقيد خارج ارادتها ، هو حملها لاسم وثنى .

فاذا قلنا ان المؤلف قد قصد الى أن يجعل سر الكون فى يد الوثنية يشكل خطرا عظيما على الانسان ويجلب له الدمار ـ كما حدث لاهل بابل ـ انحل بذلك التركيب الدرامى للمسرحية . ذلك أن الملائكة المؤمنين كل الايمان سقطوا .وكان المفروض أن يكون سقوطهم شفيعا لسقوط الانسان فى أثناء مغامرته . ولم يبق الا هرمس . ولم يكن هرمس ـ كما صورته المسرحية ـ شخصية درامية بحال من الاحوال . وقد جعل المؤلف المستقبل له والكون كله بأسراره ، ولكن المجرد أنه يمثلالانسان المؤمن ؟ اننا بذلك نكون قد وصلنا حقا الى نفس النتيجة ، وهى أن المستقبل للايمان ، ولكن بطريقة غير درامية . فقد كان هرمس

انسانا مؤمنا منذ البداية حتى النهاية ، لم يمر بأى تجربة ، ولا ندرى كيف اهتدى الى الايمان الذى يجعله رمزا للمستقبل ، الا أن يكون هذا الايمان هبة هبطت اليه من عند الله . وهو عندئذ لايمثل الانسان فى شيء ، بل لايمثل الانسان الذى صورته الآية الكريمة . ويظل المضمون الدينى فى هذه الآية أكثر تقدمية من مضمون المسرحية .

وقبل أن أختم مقالى أحب أن أشير الى ظاهرة أدهشتنى فى الحوار ، وهى استخدام المؤلف لكثير من الآيات أو لمقاطع من الآيات القرآنية . والواقع أننى لم أرتح لذلك ، لا لاننى لا أحب تلك الآيات وانما لما أشعر به من مفارقات فى جريانها على ألسنة الاشخاص . ولا أحسب أن هذه هى الوسيلة الناجحة للايحاء بمعنى العصرية فى المسرحية وان تكن أحداثها مغرقة فى القدم ، فالعصرية أولى أن تبرز لى فى المضمون الكلى للمسرحية لا فى لغة حوارها .

ومهما يكن من شيء فاننى قد اجتهدت قدر طاقتى فى تفهم هذا العمل الادبى ، ولا أشك بعد فى ان تكون لغيرى وجهة نظر أخرى فيه ، واننى لاعود فاكرر أهمية اتجاه الاستاذ باكثير الى المفاهيم الدينية التى ترتبط بحقيقة الانسان فى الكون ومصـــيره ، ومحاولته تجسيم هذه المفاهيم فى أعمال أدبية فتجلوها وتنميها وتوطد لها فى نفس الانسان .

الدكتور عز الدين اسماعيل

الكتاب المدرسى

فلسفته . تاريخه . أسسه . تقويمه . استخدامه

تأليف : د. ابو الفتوح رضوان - د. عبد الحميد السيد - د. محمد الهادى عفيفى - د. محمد احمد الغنام

منذ أن قامت الثورة العربية فى سنة ١٩٥٢ والمسئولون عن التعليم فى الجمهورية العربية المتحدة فى جهاد مستمر لاحداث ثورة تعليمية شاملة فى مناهج التعليم وطرقه ووسائله لكى يساير هذا التعليم الأهداف الاجتماعية الجديدة ويسند القيم الثورية التى تعمل على تطوير الحياة فى المجتمع الثورى الجديد ولكى يدفع التعليم بالمجتمع الى الامام فى قوة وتقدم مطردين .

ولقد كان من الطبيعى أن يصاحب هذه الثورة التعليمية قيام بعض الصعوبات فى التنفيذ . وقد كانت مشكلة الكتب المدرسية من حيث تأليفها وتقويمها واستخدامها من أهم المشكلات التى صادفت رجال التربية والتعليم فى السنوات العشر الاخيرة ، فقد شعر الكثيرون من رجال التربية والتعليم بالحاجة الشديدة الى وضع اطار عام لفلسفة الكتاب المدرسى فى ضوء نظمنا التعليمية وأهدافنا التربوية وظروفنا الخاصــــة وذلك حتى لا تتخبط سياستنا فيما يتعلق بانتاج الكتب المدرسية .

وكان من الطبيعى أيضا أن يقابل الجهد الذى يبذل فى سبيل سد هذه الحاجة الملحة بالتقدير والثناء وخاصة اذا كان لهذا الجهد مقوماته العلمية وأصوله الفنية التى تجعل منه عملا نافعا يمكن الافادة منه فى حل مشكلاتنا التعليمية الملحة ، أو على الأقل يفسح المجال لمزيد من الدراسة والبحث العلمى فى مجال هذه المشكلات .

واذا طبقنا هذه المعايير على الكتاب الذى نقـدمه هنا وهو « الكتاب المدرسى » ، نجد أن المؤلفين الأربعة الذين اشـتركوا فى تأليفه قد حاولوا سد حاجة من حاجاتنا التعليمية الهامة ، فاسهموا بذلك فى أداء خدمة تربوية جليلة تعتبر اضافة جديدة للعلم يفيد منها الانتاج الفكرى والقومى فى حقل التعليم ، فقـد أتى هذا الكتاب شاملا لمشكلة الكتاب المدرسى فعالجها من عـدة زوايا .

فالكتاب فى فصله الأول يبحث العوامل التى تؤثر فى الـكتاب المدرسى وموقف المدرسين والدولة منه ، ويناقش قضية الايجاز والاسهاب فيه ، والسلطة التى تهيمن عليه ، وحرية الفكر فيـه ، وتكييفه بين المركزية والمحلية ، وبين القومية والعـالمية ، وبين النزعة الاقليمية والاتجاه نحو الوحدة العربية .

وقد خلص المؤلف من هذاكله بنتائج ومواقف حددها فى كل قضية من القضايا السابقة .

مثال ذلك أنه عند مناقشة حرية الفـكر فى الكتاب المدرسى ذهب الى أن « حرية الفكر هى من الحقوق المقدسة للمؤلف ، طالما أنه يمارس هذه الحرية فى اطار الموضوعية العلمية ، مع نزاهة فى القصد وحسن فى النية ، وشعوربالروابط التى تربطه بالوطن والامة الى غير ذلك مما ينفى عنه خطـة الانحـراف والشعوبية ونحوهما .. وأيا ما كان الامر فيجب أن تفـرق السلطات بين أمرين الحقيقة العلمية وتفسير الحقيقة العلمية . فالحقيقة العلمية هى منحق المؤلف وحده فى غير اطار الا اطار ضميره العلمى ، أما تفسيرها فهو كذلك منحقه ولكن فى اطـار الاتجاهات القومية والانسانية » . وبعد أن يناقش المؤلف العلاقة بين حرية الفكر فى تأليف الكتب المدرسية وبين الديمقراطيـــة كفلسفة اجتماعية يعود فيؤكد أن « حدود حرية التفكير هى قيم المجتمع وأهدافه .. فمهما أطلقنا للتفكير العنان فهو مقيد أولا وأخيرا باطار هذه القيم والاهداف ، لا ينبغى له أن يخرج عنها ، ولا يكون له هدف الا أن يحسن طريقة الحياة فى المجتمع ويطورها بحيث تكون أكثر انطباقا على هذه القيم والاهداف بشكل متزايد» .

وهو فى مناقشته لموضوع الكتاب المدرسى بين القومية والعالمية يذهب الكتاب الى « أن الكتاب المدرسى العربى لا يستطيع أن يتخلى عن الاتجاه القومى اطلاقا وذلك للأسباب الآتية :

« ان العرب مازالوا مهددون من قبل الاستعمار ، وما زالت بعض أقطار الوطن العربى ترزح تحت عبء الاستعمار ، فاضعاف الروح القومى للاجيال الصاعدة من أمة العرب معناه تقليم أظفار هذه الاجيال أمام مخالب الدول الاستعمارية .

« والعرب مهددون من قبل الصهيونية .. واضـعاف الروح القومية عندنا معناه تمكين للصهيونيين من العرب ، وكلنا يعرف النعرة الدينية والنعرة القومية اللتين يستغلهما الصهيونيون فى تعبئة الشعور الصهيونى فى أنحاء العالم ضد العرب .

« والعرب يعيشون فى عالم منقسم ـ قسمته الدول الكبرى الى معسكرين .. ومادامت الدول الكبرى تهدد بالحرب ،وتستعدلها فلا معنى لقتل روح النضال فى الدول الصغرى .

« انالعرب لم يتبلور شعورهم بوحدتهم بعد ، نتيجة لأثر الاستعمار الطويل ، ونتيجة لجهل بعض العرب ، ولغفلة بعض العرب فى الاجيال المتعاقبة . وعلى ذلك فاعلاء كلمة القومية العربية انما هو اتجاه نحو البناء لا نحو الهدم ، نحو بناء العرب لأنفسهم ، لا نحو محاولة هدم غيرهم من القوميات » .

ويتحدث الكتاب فى الفصلين الثانى والثالث عن تاريخ الكتاب العربى من نشأته حتى الوقت الحاضر ، فابرز أن هذا الكتاب كان دالة لاوضاع اجتماعية واقتصادية وسياسية فى كل عصر ، وانه كان أداة من ادوات الجمود الاجتماعى والفكرى فى بعض العصور كما كان اداة من أدوات تحرير الفكر وانطلاقه فىعصور اخرى ، ثم أنه يبرز كيف أننا فى هذه المرحلة الثورية التى نعيشها ينبغى ان نقيم الكتاب المدرسى على أسس علمية وأننفيد فى اخراجه من التطورات التكنولوجية لنجعله قوة فى العملية التربوية نحرر بها فكر الناشئين ونمكنهم من تكوين رأى عام مستنير حول القضايا الاجتماعية واتجاهاتنا القومية والعلمية .

***

ثم يبرز الكتاب فى الفصل الرابع كيف ان تاليف الكتاب المدرسى ينبغى أن يقوم على أسس جديدة مستمدة من ميدان علم التربية ومن اجتماعية هذا العلم . وفى ذلك يتجنب الكتاب المدرسى العفوية التى كان يتم بها تاليفه ، كما يتحرر منالرتابة والنمطية التى خضع لها زمانا طويلا . « ذلك أن الأساس الوحيد الذى كان يراعى عند تاليف الكتب المدرسية قديما هو المادة العلمية وترتيبها المنطقى ومحاولة استيفائها كما خرجت من يد الاخصائيين .. أما الان ، فقد أصبح من الضرورى فى ضوء التطورات الاجتماعية وظهور النظريات الفلسفية الحديثة ، وتقدم الأبحاث فى علم النفس ، والاخذ بالتجريب العلمى فى ميدان التربية ، اقامة الكتاب المدرسى على أسس أوسع بكثير من أساس المادة الدراسية ذات الترتيب المنطقى » ومن هنا أخذ هذا الفصل يحلل هذه الاسس التى حصرها فى : الاساس الاجتماعى الثقافى ، والأساس التربوى الفلسفى ، والأساس السيكولوجى، والاساس العلمى التجريبى . وقد عبر هذا التحليل لهذه الاسس عن ان الفرق بين الكتاب المدرسى بمفهومه القديم والكتاب المدرسى بمفهومه الحديث ليس فرقا فى مكانته واهميته ووظيفته فحسب ، بل هوفرق كذلك فى هذه الاسس التى ينبغى ان يستند اليها ، وفى درجة الوعى بهذه الأسس ومدى الاسترشاد بها عن وعى وبصيرة فى أثناء تاليفه واستخدامه . وبذلك يتضح امامنا كيف أن الكتاب المدرسى ينبغى أن يعبر عن الأصول التى تقوم عليها العملية التربوية السليمة ، وكذلككيف يكون هذا الكتاب من هذه الأصولبداية تمكن المدرسين والتلاميذ معا من تكوين تصويرات واضحة عن مشكلات مجتمعهم وعن مستقبله ، وكيف يكون ذلك أداة تخضع للمراجعة والمناقشة فى ضوء التطورات والتغيرات السريعة التى تشكل هذا المستقبل.

***

وعلى ذلك فالكتاب المدرسى ينبغى أن يخضع لعملية فحص وتقويم . وهذا ما ناقشه هذاالمؤلف فى فصله الخامس . غير أن العبرة ليست الاخذ بالتقويم فى حد ذاته ، وانما العبرة بأن يكون هذا التقويم قائما على أسس سليمة ويخضع لاجراءات سليمة . وبدون هذا لا يمكن أن يتحقق شرط الجودة فى الكتاب المدرسى . على أن عملية التقويم هذه لا تقتصر علىمجرد حذف واضافة وتعديل وتجديد فى نظرية الكتاب المدرسى ومادته وتنظيمه وطريقة عرضه والمعنيات على استخدامه بلينبغى النظر اليها على « أنها اجتماعية تنصب على المادة البشرية المتصلة بالكتاب ، فتتناول بالتغيير والتبديل مفاهيمهم ، وفلسفاتهم ، ووجهات نظرهم ، واتجاهاتهم وقيمهم نحو الكتاب المدرسى ، كماتتناول أساليب اعمالهم فى المدرسة واستخدامهم الكتاب المدرسى. » ومن هنا وجب على الهيئات والاجهزة المعنية بأمر الكتاب المدرسى والمشرفة عليه واعادة النظر فى وظائفها ومسئولياتها . فتعد مطبوعات عنه تعرف المؤلفين والمشتغلين بالتعليم بالاتجاهات الحديثة بشأنه ، وتصدر كتيبات مبسطة تشرح وجهات النظر والنظريات التىتقوم عليها بعض الكتب المدرسية المتداولة ، وتعقد جلسات دراسية يشترك فيها المؤلفون والناشرون والمسئولون والمدرسون لمناقشة شئونه ، وتوفر الأدوات اللازمة للتاليف على أسس علمية .

والكتاب المدرسى مع هذا كله ، تتوقف أهميته ودوره فى العملية التربوية على طرق استخدامه . وهذا ما ناقشه هذا الكتاب فى فصلين هما الفصل السادس والفصل السابع . فقد أبرز فى الفصل السادس كيف ان الكتاب المدرسى يتبع الطريقة التىيلجا اليها المدرس ، «فان كانت طريقة قديمة سلبية كانت علاقة الكتاب المدرسى أقوى منها بالتلميذ على الأقل فى بداية العملية التعليمية ، وان كانت طريقة حديثة تقوم على النشاط لعب الكتاب دورا ايجابيا بالنسبة للتلميذ قبل أنيقوم بهذا الدور بالنسبة للمدرس » والجديد هنا أنه بين كيف أن مكانة الكتاب المدرسىتختلف من طريقة الى اخرى من طرق التدريس .. الا انه يؤكد « انه لا توجد طريقة واحدة أوطرق نهائية لهذا الاستخدام، وانما المدار فيها مهارة المدرس وتضلعه فى فنه وحسن تصرفه ، واخيرا قدرته على أن يوجه تلاميذه توجيها يشعرهم باهمية الكتاب ، ويدربهم على أحسن العادات فى استخدامه » وبذلك يمكن معالجة بعضمشكلات التلاميذ الخاصة بالكتاب المدرسى مثل انصرافهم عنه واهمالهمله ، واستظهارهم لمادته دون فهم ، والاعتماد الكلى عليه واهمالهم للمصادر العلمية الاخرى .

ويتضح من هذا العرض السريع أن الكتاب الذى نقدمه قد عالج موضوعا تربويا هاما يتصل بمشكلة حادة من مشكلاتنا التعليمية وانهقد ربط هذا الموضوع بظروفنا القومية والعربية بعقلية متفتحة متحررة ، كما حاول أن يجيب على كثير من المسائل التى أثيرت فى المؤتمرات المختلفة التى عقدت من أجل بحث مشكلات الكتاب المدرسى مثل مؤتمر جامعة الدول العربية الذى عقد فى الرباط فى اغسطس سنة ١٩٦١ والمؤتمر الذى عقدته منظمة اليونسكو فى جنيف سنة ١٩٦١ .

***

ومما يعطى هذا الكتاب أهمية خاصة أنه يقوم على خبرةعملية وممارسة واقعية لعملية تاليف الكتب المدرسية . فجميع المؤلفين قد مارسوا التاليف فى ميدان الكتب المدرسية سواء بطريق التكليف من السلطات التعليمية أو بطريقة المسابقات العامة . ولذلك فان الكتاب يحتلمكانا خاصا فى التاليف التربوى من الناحيتين العلمية والتطبيقية .

ونامل ان يستفيد منه التاليف فىهذا الميدان التعليمى فى الجمهورية العربية المتحدة وفى البلادالعربية الاخرى .

الدكتور يوسف صلاح الدين قطب



رحلات سندباد
وجائزة أدب الأطفال
تأليف : محمد سعيد العريان

تقدم للجائزة فى « أدب الاطفال » ١٤ كتابا وعهد بها الى لجنة من أحد عشر عضوا يمثلون الادب والتربية والتعليم . وقد عقدت اللجنة عدة اجتماعات نظمت فى اولها سير العمل فى الفحص . ولما كانت هذه الجائزة هى الاولى من نوعها ، فقد استهلت اللجنة عملها بتحديد المفهوم من عبارة « أدب الاطفال » والفروع التى يشملها هذا الادب ، كالقصة والمسرحية والقصص القصيرة ، والرحلات ، والمقالات المكتوبة باسلوب يلائم الاطفال ، والتراجم والشعر كما أجمعت اللجنة على أن الانتاج الذى يقبل لابد أن يكون مكتوبا باللغة العربية الفصحى الا ما تقتضيه الضرورة الفنية ، كما قررت انها لاتقبل الانتاج المترجم ، ولكنها تقبل الاقتباس اذا ظهرت فى عرضه اصالة .

وتفاوتت قيم الكتب المقدمة قربا وبعدا من هدف الجائزة ، ولكن اللجنة اجمعت على أن كتاب « رحلات سندباد » لم يكن أعلاها مستوى فحسب ، بل كان محققا لهدف الجائزة . ذلك ان ماسار عليه المجلس الاعلى فى جميع هذه الجوائز هو الا تمنح الجائزة لافضل الاعمال المقدمة الا اذا ارتفع العمل الى المستوى اللائق بالجائزة .

وقد رأت اللجنة ان الكتاب الذى رشحته لجائزة « أدب الاطفال » ذو موضوع مناسب للاطفال تمام المناسبة : فهو قصة عن رحلة تتجلى فيها روح المغامرة والشجاعة ، وان فنه القصصى ممتاز من حيث الحبكة والعرض ، وان اسلوبه يمتاز بسهولته وسلامته وجماله ، وانه يحتوى على ثروة من مادة اللغة الفصحى ، ولغة الحديث ، باستعمال لغة الحديث ذات الاصول الفصيحة . فهو كتاب يشحذ الخيال ، ويثير روح الشجاعة والاقدام على الكشف ، وارتياد الافاق الجديدة مما يستمتع بقراءته الاطفال ، ومما نحب لهم أن ينشئوا عليه كما أنه يبث ، من خلال عرضه الممتع ، ايمانا بالقيم الفاضلة التى نحب أن يؤمن بها اطفالنا .

وبديهى أن اللجنة حين رشحت للاجازة ، انما رشحت كتاب « رحلات سندباد » وفقا لنص قانون الجوائز ، غير ناظرة الى الاعمال الاخرى التى تكون للمؤلف . ولكننى وانا أقدم هذا الفائز الان أرى من حق القراء على أن أذكر أن اهتمامه بأدب الاطفال أصيل وبعيد العهد . فالاستاذ سعيد العريان يكتب للاطفال منذ ثلاثين سنة ، وان كانت كتابته لم تقتصر على ادب الاطفال ، فقد كتب فى نواحى الادب الاخرى كتابات ممتازة ، منها القصص والسيرة وتحقيق التراث العربى .

فحياة سعيد الدين العريان ، منذ تخرج من « دار العلوم » سنة ١٩٣٠ حياة حافلة بالانتاج والاعمال الادارية التعليمية والثقافية ، الى أن وصل الى وظيفة وكيل الوزارة المساعد للعلاقات الداخلية بوزارة التربية والتعليم ، ثم ندب وكيلا للوزارة لشئون الازهر ، الى أن اعتزل العمل الحكومى فى سنة ١٩٦٢ بناء على طلبه . وكانت له جهود رائدة فى التعليم وفى نشر الثقافة العربية فى البلاد الشقيقة وفى تطوير نظام الازهر وجامعته .

وقد انتخب سكرتيرا عاما لنقابة المهن التعليمية منذ انشائها وادت جهوده فى نطاق الوطن العربى الكبير الى قيام اتحاد المعلمين العرب ، وانتخب امينا عاما لهذا الاتحاد . وقد شارك فى تحرير كثير من المجلات الادبية وفى مقدمتها « الرسالة » و « الثقافة » و « الكاتب المصرى ». كما انشأ مجلة « سندباد » وتولى رياسة تحريرها ، وأنشأ كذلك مجلة « الرائد » التى تصدرها نقابة المهن التعليمية .

وهو عضو فى اتحاد الادباء ، وجمعية الادباء ، ونادى القصة الى جانب عدد كبير من الهيئات الادبية والعلمية الاخرى ، أهمها : المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب ، ومجمع البحوث الاسلامية .

ومن مؤلفاته : مجموعة التربية الدينية للمدارس الابتدائية وفيها تتجلى قدرته على شرح المعلومات للاطفال باسلوب ميسر جميل .

وكتاب « حياة مصطفى صادق الرافعى » و « قطر الندى » و « شجرة الدر » و « بنت قسطنطين » و « على باب زويلة » و « من حولنا » و « طريق الحرية » و « العرب لاخرستوفر كولمبس » وقام بتحقيق عدد من كتب التراث القديم منها : كتاب « العقد الفريد » وكتاب « المعجب فى تلخيص اخبار المغرب » .

وقد قام الاستاذ سعيد الدين العريان برحلات كثيرة ، رسمية وخاصة ، فى جميع البلاد العربية ، ونيجيريا والصين والاتحاد السوفييتى وايطاليا ، وفرنسا ، والمانيا واسبانيا ، وتركيا . وهو الان فى زيارة للولايات المتحدة ، بدعوة من اتحاد المعلمين هناك لالقاء سلسلة من المحاضرات .

وبعد فهذا كاتب اديب ممتاز غزير الانتاج ، هادف فى كتابته للقيم الرفيعة والمثل العليا . واذا كانت الدولة قد اجازته لما قدمه لاطفالنا من ادب ، فان ماقدمه لنا فى المجال الادبى العام يحتل من نفوس قارئيه ارفع منزلة .

الدكتور مهدى علام

جوائز الدولة للعلوم

بقلم : الدكتور أنور عبد العليم



أولا ـ الجائزة التقديرية :

فاز بالجائزة التقديرية للعـلوم هذا العام عالمان من علمائنا الافاضـل يعتبر كل منهما رائدا فى فرع تخصصه ، ويدين بالفضل لهما جيل من الباحثين والعلماء يشغلون مراكز مرموقة فى الجـامعات ومراكز البحوث ، ويسهمون بدورهم فى اتمام البناء العلمى والاقتصادى للبلاد الذى أرسى قواعده العالميـن موضع التـكريم . وقد استحق كل من سيادتهما جائزة مالية قدرها ٢٥٠٠ جنيه وميدالية ذهبية على سـبيل التذكار لهـذه المناسبة السعيدة التى شرفهـا السيد رئيس الجمهورية مـع ضيفه الصـينى العظيم شو اين لاى رئيس مجلس الوزراء فى بلاده وذلك فى احتفـال عيد العلـم الذى عقد بالقاهرة فى السادس عشر من ديسمبر الماضى .

اما العالمان فهما : الدكتور سليمان عزمى والدكتور المهندس عبدالرحمن السـاوى ، وفيما يلى بيان بالتاريخ العلمى لكل من سيادتهما :

الدكتور سليمان عزمى :

ولد الدكتور سليمان عزمى فى ١٣ أبريل عام ١٨٨٢ ـ مد الله فى عمره السعيد ـ وتلقى علـومه الابتدائية والثانوية والعالية فى المدارس المصرية ، وقد رشحته جامعـة القاهرة والاتحاد العلمى لنيل الجائزة التقديرية .

وتدرج فى مناصب التدريس بكلية الطب بالقاهرة عقب تخرجه حتى صار عميدا لها فى المدة بين سـنوات ١٩٤٠ ـ ١٩٤٥ وتولى منصب وكيل الجامعة بعض الوقت ثم اختير وزيرا للصحة فى عام ١٩٤٦ وقد كرمته الجامعة عقب انتهاء مدة خدمتـه فعينته استاذا فخريا بها ، اعترافا بجهوده العلمية والانسانية ولتفانيه فى خدمة المجتمع .

وعرف عن طريق بحوثه ونشـاطه فى المجال الطبى فى الاوساط الدولية فعين زميلا فخريا لكلية الاطباء الملكية بلندن عام ١٩٣٨ وعضوا فى كثير من الجمعيات الطبية فى الخارج منها جمعية طب المناطق الحارة بلندن .

وقد بلغ عدد الجمعيـات والهيئات العلمية التى اختـير لعضويتها نحو خمسة عشر جمعية .

اما فى الداخـل فيعتبـر عميد الاطباء غير منازع وصاحب مدرسة فى طب الامراض الباطنية وأمراض القلـب ، ورئيسـا لجمعية أمراض القلب المصرية ، ومن تلاميذه من يشغل منصب الاستاذية فى كلية الطب كالدكتور محمد جعفر والدكتور سيد عفت .

وللدكتور عزمى اكثـر من ثلاثين بحثا علميا منشورا تدور كلها عن أمراض البيئة (المتوطنة والمحلية) ومنها أبحاثه عن الحمى البـاراتيفودية والتيفودية والحمى الوافدة والانيميـا وامراض الكبد وهبوط القلب ومـرض التتانى والاسهال وغيرها وغيرها .

واشتهر باسـمه فى كتب الطب العالمية مرض جديد أطلق عليه العلماء الاجـانب اسم الدكتور عزمى تكـريما له ويسمى Ajmydisease وهو ينجم عن تصلب شرايين الرئة نتيجة الاصابة بالبلهارسيا .

كما ان لسيادته بحوث مبتكرة عن امراض الجهاز الهضمى واستجابة المعدة للاغذية المصرية وعن المياه المعدنية والكبريتية ، وكذلك عن أثر الحالات العصبية والنفسية على امراض الجهاز الهضمى .

ومن مؤلفاته باللغة العربية كتاب عن الانفلونزا صدر عام ١٩٢١ ولا يزال محتفظا بقيمته العلمية رغم مرور ٤٠ سنة على نشره . اما كتابه الثانى بعنوان « على هامش الطب » فقد صدر عام ١٩٤٦ وقررت الدولة طبعه فى سلسلة الالف كتاب .

وله فضلا عن ذلك اعمال انشائية بارزة فى كلية الطب والقصر العينى ، وفى جمعية الهلال الاحمر وهو صاحب مشروع جمعية يوم المستشفيات .

الدكتور عبد الرحمن الساوى :

وهو عميد المهندسين الميكانيكيين غير منازع . ولد سيادته فى أول يناير عام ١٨٩٤ . تلقى علومه بالمدارس الابتدائية والثانوية المصرية ثم بمدرسة المهندسخانة التى تولى مناصب التدريس بها منذ عام ١٩٢١ عقب حصوله على الدكتوراة فى الهندسة الميكانيكية من انجلترا ، ويعتبر من أوائل المصريين الذين تولوا التدريس بهذه المدرسة التى تحولت فيما بعد الى كلية الهندسة ، وصار عميدا لها قرابة عشر سنوات فى المدة من ١٩٣٧ الى ١٩٤٦ .

وتولى سيادته بعد ذلك وكالة وزارة الحربية لشئون الطيران حتى عام ١٩٥٤ .

وعقب انتهاء مدة الخدمة فى الحكومة تولى رئاسة الشركة العامة للبترول وشركة النصر لصناعة السيارات .

كما راس سيادته أول مؤتمر هندسى عربى .

وتتناول بحوثه العلمية المنشورة قياس الانسياب الهوائى النبضى والمقاييس والموازين المصرية والبترول وسياسة الوقود بعامة الى جانب بحوثه عن آلات الاحتراق وزيادة كفاءة طاقة المحركات .

ولم تشغله بحوثه عن الاسهام فى النهضة الاقتصادية للبلاد ، واليه يرجع الفضل فى انشاء مصانع الطائرات التى أنتجت أول طائرة مصرية ، وكذلك انشاء المصانع الحربية التى غمرت الاسواق المحلية بمنتجاتها النافعة .

ومن أعماله الانشائية العظيمة الاخرى : انشاء اقسام الكيمياء الصناعية والتعدين والبترول والطيران والهندسة البحرية بكليات الهندسة بالجامعات المصرية . وتدين له جامعة الاسكندرية بانشاء كلية الهندسة بها .

ثانيا ـ الجائزة التشجيعية

وقدرها ٥٠٠ جنيه . وقد فاز بها السادة الآتية اسماؤهم بعد كل فى فرع تخصصه .

فى العلوم الهندسية :

١ ـ الدكتور محمد عزت عبد العزيز : استاذ مساعد باحث بمؤسسة الطاقة الذرية .

تخرج سيادته فى كلية الهندسة بجامعة الاسكندرية قسم الهندسة الكهربائية فرع المواصلات بدرجة ممتاز عام ١٩٥٠ وحصل على الدكتوراه من انجلترا عام ١٩٥٦

وقد نال الجائزة التشجيعية عن اختراعه لجهاز جديد له اهميته القصوى فى ابحاث الطاقة الذرية وفى احداث معجلات الجسيمات ذات الطاقة العالية . وقد سجل هذا الاختراع فى أمريكا وحاز سيادته على براءة السبق ، وتهافتت عليه مؤسسات الطاقة الذرية فى الخارج .

وترجع أهمية هذا الكشف الى امكان ايجاد مصدر للبروتونات ذات التردد العالى بتيار ١٠٠ ميجاسيكل . وهو يحقق غرضين هامين هما :

١ ـ امكان خلق بلازما (وسط متعادل فى غاز الايدروجين المتاين) بكفاءة عالية .

٢ ـ سحب الشعاع المتاين من المصدر باعلى كفاءة ممكنة .

كما قام سيادته بتصميم مجموعة من المحولات ركبت بالفعل فى المحطم الذى يعمل بجامعة أرجون بامريكا .

ومن أهم التطبيقات العملية للجهاز المذكور امكان استخدام مصدر البروتونات سالف الذكر فى جهاز دفع سفن الفضاء الكبيرة بحيث يمكن زيادة سرعتها وزيادة وزنها واطالة أمد رحلتها .

وقد نشر سيادته أبحاثا تحقق نتائج الدراسة بجهازه المبتكر.

٢ ـ الدكتور منير بادير : استاذ مساعد بقسم الهندسة الانشائية بكلية الهندسة بجامعة الاسكندرية . وقد حصل سيادته على الجائزة عن سبعة بحوث هندسية مبتكرة تدور حول التواء الالواح المعدنية وقدرة تحملها ودرجة المرونة المعدنية مما له أثر تطبيقى فى الانشاءات الهندسية .

فى العلوم الرياضية :

٣ ـ الدكتور السيد محمد حسن : مركز بحوث البحار والمصايد بوزارة البحث العلمى .

يعتبر الدكتور حسن من البحاث النظريين الذين يمكنهم التلاعب بالارقام والمعادلات لايجاد فروض ونظريات جديدة . وقد ساعدته حصيلته الواسعة فى الرياضة على سلوك هذا السبيل .

وجدير بالذكر ان امثال سيادته طراز نادر من العلماء وضرورى فى نفس الوقت .

وقد قضى السنوات الاربع الاخيرة فى معاهد امريكا طالبا للبحث فاستاذا زائرا ، ونال الجائزة عن ثلاثة بحوث تتصل بالغلاف المائى والجو .

ومن بينها بحث عن احتمال اقامة سد منيع على مضيق باب المندب يصل بين آسيا وافريقيا ، واهوسة تسهل مرور السفن بين البحر الاحمر والمحيط الهندى . وقد حسب سيادته معادلات التبخر وامكانية توليد الكهرباء من فرق مستوى سطح الماء بين المحيط الهندى والبحر الاحمر ، وأوضح أن مستوى سطح البحر الاحمر ينخفض نتيجة لهذا السد بمعدل ٤ أمتار سنويا بسبب البخر الشديد . وتبلغ تكاليف السد المذكور نحو ٣٣ ألف مليون دولار ، وهو رقم خيالى بطبيعة الحال الا ان السيد حسن يقول ان هذه العملية الجبارة تسدد نفقاتها فى خلال ٨٢ سنة ويمكن بواسطتها مد جزء كبير من جنوب آسيا وافريقيا بالكهرباء الرخيصة .!

فى العلوم الفيزيائية :

٤ ـ الدكتورة اقبال بشندى : مدرسة بقسم الطبيعة النووية بمؤسسة الطاقة الذرية .

والدكتورة اقبال مثال طيب لقدرة الفتاة المصرية على طرق المواضيع العلمية الصعبة المنال : وعلى مساواة المرأة للرجل فى شتى الميادين . فقد تخصصت فى الطبيعة النووية وأحدثت ببحوثها ثورة علمية أدهشت علماء هذا الميدان . ونالت الجائزة عن ثلاثة عشر بحثا منشورا فى الدوريات العلمية فى السويد والمانيا وغيرها ، وتتناول هذه البحوث :

- اكتشاف اشعة (بيتا) جديدة وتعيين طاقتها كاضافة للتركيب النووى للذرة .

- اكتشاف ظاهرة جديدة مخالفة للنظريات المعروفة عن (العلاقة الزاوية) بين اشعة بيتا واشعة جاما . وعقب نشر هذاالبحث توصل العلماء السوفيت الى نتائج تؤيد كشف السيدة اقبال .

- اكتشافها أن الالكترونات قد تخترق نواة الذرة ، وهذا عكس الفرض القديم بأن النواة ليس لها حجم .

- ترتيب المستويات المضطربة فى نواة الذرة ، وتعيين عمر الدقيقات النووية لاجزاء من الف مليون من الثانية الزمنية .

٥ - الدكتور محمود خيرى محمد على : استاذ مساعد بمعهد الارصاد بوزارة البحث العلمى .

وترجع معرفتى بالدكتور خيرى الى أيام الدراسة بكمبردج بانجلترا حين حصل فى عام ١٩٤٧ على أعلى درجات فى علم الفلك بين الطلاب الانجليز والاجانب على حد سواء ونال بذلك الجائزة المخصصة من تلك الجامعة .

والدكتور خيرى من علماء الفلك المرموقين فى المجال الدولى بالنظر لبحوثه القيمة المبتكرة عن هالة الشمس . وقد وجهت اليه الدعوة عام ١٩٦١ للقيام بارصاد بولاية نيومكسكو بأمريكا، واليه يرجع الفضل فى اكتشاف خطوط انبعاث جديدة للاكليل الشمسى كما رصد كوكب المريخ فى سنوات ١٩٥٤ ، ١٩٥٦ . وأوفد من قبل الهيئات الدولية لدراسة خسوف الشمس فى السودان .

ومن مؤلفاته العديدة : أطلس طيفى للاكليل الشمسى ، وخطوط الانبعاث الطيفى من الشمس . كما ساهم فى انشاء اول محطة لارصاد الشمس بمرصد حلوان .

فى العلوم الكيمائية :

٦ - الدكتور احمد محمود عزام : أستاذ الكيمياء الطبيعية بكلية علوم عين شمس .

خريج عام ١٩٤٣ وعين استاذا عام ١٩٦٢

وقد تقدم باثنىعشر بحثا مبتكرا نال عليها الجائزة . وتدور بحوثه فى الكيمياء الطبيعية حول تذويب الايونات وآلية تفاعلات التاكسد والاختزال ، وفرق الجهد الايدروجينى والطلاء بالكهرباء وظاهرة الصدأ والتآكل وقد درسها سيادته فى حقول البترول ببلاعيم .

ولبحوثه أهمية تطبيقية كبرى فى الصناعة مما حدا بالشركات الصناعية الكبرى ومعامل البحوث الى طلبها ، ومنها على سبيل المثال شركات (جنرال الكتريك) و (بل للتليفون) بأمريكا ، و (يونيون كاربيد) وشركت البترول العالمية ومعامل ولجان الطاقة الذرية بالخارج .

٧ - الدكتور جبرة سليمان : أستاذ الكيمياء العضوية ورئيس القسم بكلية العلوم بجامعة الاسكندرية ، وقد فال سيادته الجائزة عن تسعة بحوث مبتكرة قدمها ، وتتناول تخليق المركبات العضوية كالكومارين وما اليها . واستخلاص مركبات عضوية من النباتات المصرية البرية ، لها آثار طبية وصيدلانيةعلى الشرايين والذبحة الصدرية وما اليها ، ومنها المركبات الجديدة المستخلصة منزيت حبةالبركة والعرقسوس وورق التينومااليها.

والدكتور جبرة صاحب مدرسة فى الكيمياء العضوية تخرج على يديه عشرات التلاميذ بدرجات الدكتوراة والماجستير ويشغل اغلبهم مناصب التدريس فى الجامعات .

٨ - الدكتور حسين صادق : أستاذ الكيمياء الطبيعية بكلية العلوم بجامعة الاسكندرية .

وقدم سيادته عشرة بحوث مبتكرة فى مجالات الكيمياء الطبيعية المختلفة تتصل بالكيمياء الكهربية والكيمياء الغروية وآلية التفاعلات .

وتوصل الى نتائج ذات صفة تطبيقية ممتازة فى الصناعة عن التوصيل الكهربائى والطلاء المعدنى بالكهرباء . وعن أكاسيد القصدير والالمونيوم الغروية ، كما عين الجهد الكهربائى للاقطاب فى المحاليل التى تحتوى على مواد غير الكترونية .

وللدكتور صادق هو الآخر تلاميذ عديدون فى مجال تخصصه حصلوا على درجات الماجستير والدكتوراه .

فى العلوم البيولوجية :

٩ - الدكتور ابراهيم رءوف شيمى : استاذ مساعد الكيمياء الحيوية بعلوم عين شمس : تخرج سيادته بدرجة الشرف فى كلية علوم القاهرة عام ١٩٤٧ وحصل علىالدكتوراه من مانشستر عام ١٩٥٣ .

وتمتاز بحوثه بالابتكار وبآثارها التطبيقية فى الصناعة ، وتدور كلها عن الكائنات الدقيقة وتخليق مركبات عضوية بواسطتها . يمكن استغلالها على نطاق اقتصادى .

ومنها تحضير حامضى الليمونيك والاكساليك من (مولاس) القصب - وهو السائل المتخلف عن صناعة السكر - بالكائنات الدقيقة الفطرية . وتحضير حامض (الايتاكونيك) من فطر (اسبرجلس) ، وكثير من الدهون والمركبات العضوية الاخرى عن طريق مزارع تلك الكائنات .

ويشرف سيادته بالاضافة الى بحوثه الخاصة على أربعة طلاب لدرجة الدكتوراة وثمانية لدرجة الماجستير الى جانب عمله فى المكتب الفنى لوزارة التعليم العالى ، الامر الذى يتطلب طاقة انسانية جبارة هو جدير بمثلها .

١٠ - الدكتور صلاح الدين عيد ، أستاذ مساعد بقسم النبات الزراعى بكلية زراعة الاسكندرية :

وقد تقدم سيادته للحصول على الجائزة ببحثين مبتكرين عن تركيب (الكروموسومات) أو (الخيوط الصبغية) التى توجد فى داخل نواة الخلية وتحمل صفات الوراثة . درس فى أحدهما تاثير البيئة من حرارة وبرودة على سلوك هذه الكروموسومات ودرس فى البحث الثانى تركيب أجزاء دقيقة من (الكروموسوم) نفسه تسمى (بالسنترومير) وسلوك هذه التركيبات أثناء عملية انقسام الخلية .

ويتطلب مثل هذا البحث مثابرة وعملا متواصلا تميز بهما الدكتور عيد الذى لم يشغله عن انجازه شاغل من متاع الدنيا وبهجتها ، بل انه ليجد البهجة والسرور والطمانينة فى عمله العلمى .

في العلوم الطبية :

١١ ـ الدكتور علي مرتضى : أستاذ مساعد جراحة العيون بطب القاهرة .

ويعتبر الدكتور علي مرتضى من نوابغ طب وجراحة العيون في مصر ، استطاع أن ينشر تسعة عشر بحثا جديدا من بينها أربعة عشر بحثا حازت اهتماما خاصا في النطاق الدولي ، مما يبشر له بمستقبل باهر في ميدان تخصصه .

وقد مثل الجمهورية العربية في المؤتمر الدولي الرمدي التاسع عشر الذي عقد في نيودلهي عام ١٩٦٢ وطلب كثير من العلماء الاجانب نشر صور من الحالات التي عرضها في مؤلفاتهم العلمية .

واشهر اعماله (بروز حبة من الجسم الزجاجي للعين في الايام التالية لعملية الكتراكتا) وتطوير بعض العمليات الجراحية الدقيقة في العين ، الى جانب أبحاثه في الرمد وطب العيون بعامه .

ومما كان له أكبر الاثر في كشوفه الجديدة دقة ملاحظته واحتفاظه بسجل دقيق لجميع الحالات التي يفحصها ومتابعة كل حالة على حدة ، كما أنه يقوم بنفسه بجميع أعمال التصوير الدقيق التي تتطلبها بحوثه .

١٢ ـ الدكتور ممدوح كمال جبر : أستاذ مساعد أمراض الاطفال بكلية لطب بجامعة القاهرة :

ان التطور الكبير الذي حدث في طب الاطفال في السنوات القليلة الماضية ، ليحتاج من الباحث المدقق كثرة الاطلاع وتوفر الوقت والاعتكاف على الدراسة والبحث ، وهي أعمال تلقى عبئا ثقيلا على القائمين بالتدريس في الجامعة مع ضرورة التفرغ للفحص الاكلينيكي في عيادات المستشفيات والعيادات الخاصة في نفس الوقت . ويبدو أن الدكتور ممدوح قد بذل جهدا فوق الطاقة حتى استطاع أن ينشر ٣٢ بحثا علميا مبتكرا في هذا المجال ، نالت بدورها اعجاب واهتمام العلماء في الداخل والخارج ، وساهمت في ارتقاء البحث العلمي في هذا الفرع .

ومنها أبحاثه الجديدة عن الغدة الدرقية في الاطفال وتشمل عشرة بحوث ، اثبت فيها وجود نقص في كمية اليود في الاطفال المصريين الاصحاء وبحث أسبابه .

كما تناولت بحوثه مرض البلهارسيا عند الاطفال وطرق علاجها ، والانيميا ، واسهال الاطفال ، وحالات السرطان التي تصيبهم وما اليها .

ويرجع له الفضل في انشاء عيادة خاصة بأمراض الغدد الصماء للاطفال بمستشفى الاطفال بالمنيرة عام ١٩٥٨ .

١٣ ـ الدكتور محمد صادق صبور : مدرس أمراض باطنية بكلية طب عين شمس :

حاز سيادته الجائزة عن ١٧ بحثا مبتكرا تدور حول ضغط الدم وامراض الكلى . واليه يرجع الفضل في تسجيل أول حالة مرضية من نوعها في الجمهورية العربية المتحدة لمرض نادر الوجود يعرف باسم (مرض جوشر) .

كما تناولت دراساته بحوثا عن مرض السكر واثره على الكلى ، وقام بدراسة تركيب الكلى بالمكروسكوب الالكتروني ، ودراسة تورمات الكلى في الامراض الروماتزمية ، وعن الشلل الوقتي الذي قد يحدث نتيجة لقاح شلل الاطفال .

في البحوث الزراعية :

١٤ ـ المرحوم الدكتور جمال عبده زهران : مدير معهد الحمى القلاعية وبحوث الفيروسات الحيوانية بالعباسية سابقا ، (وزارة الزراعة) وافته المنية قبل أن يتم رسالته السامية . وقد نال رحمه الله وطيب مثواه ـ الجائزة على بحوث مبتكرة تقدم بها عن (مرض القدم والفم الفيروسي الذي يصيب المواشي) .

١٥ ـ الدكتور خالد عبد السلام الشاذلي : أستاذ مساعد بقسم الانتاج الحيواني بكلية زراعة الاسكندرية :

تقدم سيادته بقائمة تحوى ٤٥ بحثا منشورا ، نال الجائزة عن ستة بحوث مبتكرة منها نشرت في السنوات الثلاث الاخيرة ، وتتعلق بدراسات كيميائية لبكتريا الحيوانات المجترة ، وعن طرق فصل البكتريا من معدة هذه الحيوانات ، وعن هضم السليلوز والمواد الجافة .

كما اجرى بحوثا أخرى عن الفطام المبكر للحيوانات بقصد توفير اللبن دون المساس بدرجة نمو العجول ، وعن استخدام الهرمونات لزيادة نمو حيوانات التربية وبخاصة المواشي .

ولابحاث الدكتور خالد آثار تطبيقية بعيدة المدى .

١٦ ـ الدكتور فتح الله سعد هلول : أستاذ مساعد المجتمع الريفي بقسم الاقتصاد الزراعي بكلية زراعة الاسكندرية :

وقد نال سيادته الجائزة عن كتابه المطبوع بعنوان (الخواص الاجتماعية للسكان الريفيين المصريين) ومثل هذه الدراسة تهدف لسد النقص الملحوظ في الحقائق المتصلة بالخواص الاجتماعية لسكان الريف . وقد بين المؤلف في كتابه خواص السكان عامة والسكان الريفيين والحضريين بخاصة وذلك من حيث : العدد والحالة الجنسية والزواجية والتعليمية والمهنية والعمالة والبطالة للفترة من تاريخ البلاد بين سنوات ١٩١٧ ـ ١٩٤٧ مع ذكر أهم التغيرات التي طرأت على السكان في تلك الفترة .

وتتضح أهمية مثل هذا البحث في رسم سياسة تخطيط الاصلاح الاجتماعي .

***

وبعد ...

فاذا أردنا أن نجرى حصرا أو تقسيما لمن فازوا بالجائزة التشجيعية للعلوم في هذا العيد حسب الهيئات العلمية التابعين لها : نجد أن جامعة الاسكندرية قد فازت هذا العام أيضا بنصيب الاسد من تلك الجوائز فقد حصل ستة من ابنائها على تلك الجائزة وهم السادة الاساتذة : منير بادير وجبرة سليمان وحسين صادق وصلاح عيد وخالد الشاذلي وفتح الله هلول ، بينما حصلت المعاهد التابعة لوزارة البحث العلمي على أربع جوائز نالها السادة الدكاترة : محمد عزت عبد العزيز ، السيد محمد حسن ، اقبال بشندى ، محمود خيرى علي .

ويأتي بعد ذلك جامعة عين شمس وحصلت على ثلاث جوائز نالها السادة الاساتذة : أحمد محمود عزام وابراهيم رءوف شيمي ومحمد صادق صبور ويليها في الترتيب جامعة القاهرة يمثلها الاستاذان علي مرتضى وممدوح كمال جبر ثم وزارة الزراعة ويمثلها المرحوم الدكتور جمال عبده زهران . مع تهنئتنا لهم جميعا .



الملامح الفلسفية للاشتراكية العربية

بقلم: الدكتور صلاح الدين عبد الوهاب

« ان العبيد يقدرون على حمل الاحجار .. وأما الاحرار فهم وحدهم القادرون على التحليق الى آفاق النجوم »

« الميثاق »

حمل التاريخ للانسانية مذاهب شتى من الفكر ، ونظما عدة ، كانت ترى فيها الانسانية حلالمشاكلها من اجتماعية وسياسية واقتصادية وفكرية ، فكانت تنتقل من مذهب الى مذهب ومن نظام الى نظام كلما عجزت عن حل التناقضات التى تكشف عنها حياة الافراد والأمم داخل المذهب أو النظام المعين .

وقد تميز القرنان الثامن عشر والتاسع عشر بمذاهب سياسية واقتصادية رائدة تبلورت فيها فلسفة المذهب الحر التى تسند النظام الرأسمالى وظهرت فلسفات اشتراكية متباينة تتراوح بين نظام تدخل الدولة بالاشراف والمشاركة فى المشروعات الانتاجية الكبرى وبين المذهب الجماعى الذى تكشف عن رأسمالية الدولة من ناحية والاشتراكية الماركسية اللينينية من ناحية أخرى .

وكما ظهرت الرأسمالية كرد فعل ضد الاقطاع وطغيانه فى أوربا وكنتيجة للثورات الشعبية التى قامت لتحرير الانسان من ربقة الاستعباد وللمناداة بالاخاء والمساواة بين الناس ، كذلك نبتت الاشتراكية كرد فعل ضد النظام الرأسمالى الذى تكشف عن تناقضات أهمها أن الغنى كان يزداد غنى والفقير فقرا ، وان العمال والفلاحين وهم يشكلون طبقة الكادحين كانوا مجرد أجراء يعملون لقاء الأجر الزهيد رغم أن عملهم ــ على ماقال به كارل ماركس فى نظرية فائض القيمة ــ هو مصدر قيم الأشياء . وان التنافس بين أصحاب العمل على اجتناء الربح سيندفع بالرأسمالى الى الاستزادة من آلية الانتاج لكى يوسع دائرته ويقلل من تكاليفه فيترتب على ذلك الاستغناء عن عدد كبير من العمال وبالتالى انتشار البطالة

ورغم أن الفلسفة الماركسية كانت أول تأصيل علمى دقيق للافكار الاشتراكية التى سادت من قبل الا أنها لم تسلم من النقد ، بسبب مجافاتها للمنطق من ناحية ولأنها تحض على ضرورة وقوع الصدام المسلح بين طبقة البلوريتاريا (العمال) وبين طبقة البورجوازيين حتى تتوصل الطبقة الأولى الى القضاء على الثانية والاستيلاء على مقاليد الحكم . بل ان الشيوعية التى يراد الوصول اليها هى نظام خيالى يستحيل تحققه فضلا عن أنه فى جوهره ليس الا الفوضوية التى كان عليها الانسان الأول قبل أن يتفتق ذهنه عن ضرورة تنظيم المجتمع الذى يعيش فيه .

وهكذا يستمد كل نظام مقومات نجاحه منواقع الكيان الاجتماعى والاقتصادى والسياسى للمجتمع الذى ينشأ فيه ، ويتعين بالتالى أن تكون له فلسفة

خاصة تسنده وتدفع بالقائمين عليه الى الامـــام ، وتحدد معالم الطريق أمام جماهير الشعب صاحبة المصلحة الأولى فى كل اصلاح مخلص . والأنظمـــة المقلدة أو المستوردة لايمكن ان تعيش طويلا لانها لن تكون بناء للمستقبل بقدر ماهى تحطيم للماضى ، فضلا عن أنه فى اثباتها فى تربة غير تربتها سـلـب لكيان المجتمع وهدم لجوانبه الطبيعية التى أوجـده الخالق عليها ..

واذا عدنا القهقرى الى عهد ماقبل الثورة يبين لنا بجلاء أن المجتمع المصرى كان يعيش محروما من كل نظام محدد سواء سياسى أو اجتماعى أو اقتصادى ، فقد تضافر الاستعمار والملكية والاقطاع وأصحاب رؤوس الأموال على افساد الحـيـاة السياسـيـة والاقتصادية واهمال كل اصلاح اجتماعى يفيد منـه السواد الأعظم للشعب .

وجاءت ثورة عام١٩٥٢ لتضع أمامهامنهاجا محددا يتلخص فى مبادىء ستة آمن بها قادتها وعملوا من أجل تحقيقها وهى :

١ ــ القضاء على الاستعمار وأعوانه ..
٢ ــ القضاء على الاقطاع .
٣ ــ القضاء على الاحتكار وسيطرة رأس المال على الحكم ..
٤ ــ اقامة عدالة اجتماعية ..
٥ ــ اقامة جيش وطنى قوى ..
٦ ــ اقامة حياة ديمقراطية سليمة .

وصدر فى سبتمبر ١٩٥٢ أول قانون للاصلاح الزراعى الذى يعتبر أول بادرة من بوادر الـثـورة الاجتماعية فحدد الملكية الزراعية بمائتى فـــدان بحسبان أن من يملك اكثر من هذا القدر لابد وان ينفذ بسلطان المال الى مقاليد السياسة فيؤثر عـــلى ميزان التصويت فى الانتخابات العامة عن طـريق تجنيد الفلاحين الأجراء الذين يعملون لديه فضلا عن أنه يخل بالتوازن المرغوب بين الثروات(١)

ويتميز عام ١٩٦١ بصدور القوانين الاشتراكية التى قضت بتخفيض الحد الأعلى للملكية الزراعيةالى مائة فدان بدلا من مائتين ، وبتأميم جميع البنـــوك وشركات التأمين وشركات أخرى اوردالمشرع حصرها فى الجدول الملحق بالقانون ١١٧ لسنة ١٩٦١ . اما القانون رقم ١١٨ لسنة ١٩٦١ والذى صدر معه فقد عالج حالة الشركات التى دخلت فيها الدولـة شريكة مع رأس المال الخاص بنسبة ٥٠٪ فأكثر ..

وبهذه القـــوانين بدأت الخطوط الرئيسية للاشتراكية العربية فى الظهورعلى أن هذه الاشتراكية لم تتبلور تماما الا باقرار الميثاق الوطنى من مؤتمر القوى الشعبية الذى انعقد فى ٢١ مايو ١٩٦٢.

ووجدت الاشتراكية العربية نفسها أمام تحد كبير فان تحقيق الحرية الاجتماعية للفرد لايمكن أن يكون عن طريق اعادة توزيع الثروة الوطنية بين المواطنين فحسب ، بل انه يتطلب قبل كل شىء ، توسيـــع قاعدة هذه الثروة الوطنية ثم توجيه الطاقاتالثورية نحو تحقيق الكفاية فى الانتاج ثم العدل فى التوزيع .. فما هو السبيل الى كل ذلك ؟ يقول الميثاق :

« ان العمل من أجل زيادة قاعدة الثروة الوطنية لايمكن ان يترك لعفوية رأس المال الخاص المستغـل ونزعاته الجامحة » .

« كذلك فان اعادة توزيع فائض العمل الوطنى على أساس من العدل ، لايمكن أن يتم بالتطوع القائم على حسن النية مهما صدقت »

وعلى ذلك لم يكن ثمة حل آخر غير الحـل الاشتراكى الذى يخلص فى سيطرة الشعب عـلى أدوات الانتاج ، وعلى توجيه فائضها طبقا لخطـة محددة .

فهذا الحل هو الطريق الحتمى الى التقدم ، لانه هو الطريق الوحيد الذى يمكن أن تتلاقى عليـــه جميع العناصر فى عملية الانتاج على قواعد علميـة وانسانية تقدر على مد المجتمع بجميع الطاقات التى تمكنه من ان يصنع حياته من جديد وفق خطـة مرسومة مدروسة شاملة .

ولايعنى ذلك ان الاشتراكية العربية تهدف الى تأميم كل وسائل الانتاج أو الغاء الملكية الخاصـــة لان ذلك من السمات المميزة للاشتراكية الماركسيـة التى أطرحنا فلسفتها المادية جانبا ولم نلق اليها بالا لتعارضها مع قيمنا الروحية وتقاليدنا الاخلاقية

وهكذا يبين أن اشتراكيتنا لم تنقل عن غيرهـا من الاشتراكيات نظرية جامدة أو عقيدة راسخة تلتزم بتطبيقها تطبيقا حرفيـــا لا أصــالة فيه ، وانما استمدت خصائصها ومقوماتها من تجاربنا المريرة مع

---

(١) قبل صدور هذا القانون كان ٩٤ فى المائة من المـلاك يمتلكون ٣٥ فى المائة من الاراضى المنزرعة ، ويعنى ذلك ان ٦ فى المائة من الملاك كانوا يتمتعون بخيرات ثلثى مساحة الارض الزراعية فى مصر ، وفضلا عن ذلك فان ٦ فى الالف فقط من الملاك كانوا يملكون ٢٠ فى المائة من مساحة هذه الارض بمتوسط ٥٨٨ فدانا للفرد الواحد .

الاستعمار والاقطاع وسيطرة رأس المال على الحكم ، وعدم تكافؤ الفرص والمظالم الاجتماعية العديدة ، واثقال الفقر والمرض والجهل ، ثم هى تأخذ من تراثنا الاسلامى مايهدى اليه من قيم اخلاقية واجتماعية صالحة لبناء مجتمع تؤمن فيه كل الضمانات ،وتتجه باحساسات وطبائع الشعب تجاه ادراك أفراده حقوقهم الاساسية وايمانهم بواجباتهم الحتمية نحو المجموع .

ونورد فيما يلى الفوارق التى تميز اشتراكيتنا عن الاشتراكيات اليسارية بوجه خاص

أولا : تؤمن اشتراكيتنا بالله وكتبه وبالقيم الدينية والخلقية .

على عكس ماقال به ماركس عن الاديان من انها (أفيون الجماهير) ومن أن الحالة الاقتصادية هى التى تحدد بصفة حاسمة النظم الاخلاقية والدينية والاجتماعية والسياسية ومن ثم تكون قابلة للتغيير الدائم بتغير وسائل الانتاج . فان الاشتراكية العربية تؤمن ايمانا لايتزعزع بالله وبرسله ورسالاته القدسية التى بعثها بالحق والهدى الى الانسان فى كل زمان ومكان . واذا كانت الاسس المادية ضرورة لتنظيم التقدم فان الحوافز الروحية هى وحدها القادرة على منح هذا التقدم أقوى الطاقات وانبل المثل العليا لمواجهة كافة الاحتمالات وقهر ما يعترض طريقها من مصاعب وعقبات . وفى ذلك يقول الميثاق الوطنى :

ان القيم الروحية الخالدة النابعة من الاديان قادرة على هداية الانسان وعلى اضاءة حياته بنور الايمان وعلى منحه طاقات لاحدود لها من أجل الخير والحق والمحبة .

ثانيا : اشتراكيتنا تقيم توازنا بين مطالب الفرد والمجتمع :

بينما تقوم الاشتراكية الماركسية على الايمان بالجماعة وبارادتها العامة كما نادى ماركس متأثرا بهيجل ، وتضحى بمصالح الفرد فى سبيل المجموع ، الذى تستهدف سعادته وخيره وحده ، اذا باشتراكيتنا تؤمن بالجماعة وتقدس الفرد فى ذات الوقت وتقيم توازنا بينهما مانعا من افتئات الجماعة على شخصية الفرد وكرامته ، وحاجزا دون طغيان الفرد على الجماعة واستغلاله لطاقاتها لتحقيق مصالحه الذاتية

فالفرد ليس وحده نمطية تفنى ارادتها فى ارادة المجموع وتذوب فى بوتقة الجماعة أو آليتها وانما للفرد كيان متميز الى جانب الجماعة لانه هو اساس الجماعة . ولقد عبر عن ذلك الميثاق الوطنى بقوله :

« الانسان الحر هو أساس المجتمع الحر ، وهو بناؤه المقتدر » .

« ان حرية كل فرد — فى صنع مستقبله . وفى تحديد مكانه من المجتمع وفى التعبير عن رأيه ، وفى اسهامه الايجابى فى قيادة التطور وتوجيهه بكل فكرة وتجربته وأمله —حقوق اساسية للانسان ولا بد أن تصونها له القوانين »

ثالثا : الاشتراكية العربية تؤمن بالحياة الديمقراطية السليمة :

تؤمن الاشتراكية الماركسية بأن دكتاتورية البلوريتاريا هى النتيجة الحتمية للصراع الطبقى الذى أكد كارل ماركس أنه لابد أنه سينتهى بالقضاء على طبقة البورجوازيين وانتصار الطبقة العاملة وتحكمها فى مصائر المجتمع ومقدراته .

أما الاشتراكية العربية فتبرز ارتباطها الوثيق بالارادة الشعبية .. فالديمقراطية فى نظرنا هى أسلوب تحقيق الحرية السياسية كما ان الاشتراكية هى سبيل تحقيق الحرية الاجتماعية وبالتالى فهما — كما عبر الميثاق — جناحا الحرية الحقيقية وبدون أى منهما ينهار معنى الحرية ومفهومها . وما ذلك الا لأن المواطن لايمكن ان يكون له حرية التصويت وبالتالى حرية ابداء رأيه فى حكم بلاده ، الا اذا توافرت له ضمانات معينة هى تحرره من الاستغلال وان تكون له فرصة متكافئة فى نصيب عادل من الثروة الوطنية وان يتخلص من كل قلق يبدد أمن المستقبل فى حياته .

على ان الديمقراطية التى ننشدها لاتتمحض عن حكم طبقة معينة كما انها ليست ديمقراطية الاحزاب السياسية وانما هى ديمقراطية الشعب بأسره بعد تطهيره من عملاء الاستعمار والرجعية والرأسمال المستغل وفى هذا يقول الميثاق الوطنى :« ان الديمقراطية السياسية لايمكن ان تتحقق فى ظل سيطرة طبقة من الطبقات . ان الديمقراطية بمعناها الحرفى هى سلطة الشعب ، سلطة مجموع الشعب وسيادته .

رابعا : الايمان بحل المتناقضات حلا سلميا :

تتميز الاشتراكية العربية عن الماركسية بايمانها العميق بأن تذويب الفوارق بين الطبقات هو السبيل القضاء على التناقضات التى يمكن أن توجد فى المجتمع . وفى هذا يقول الميثاق :

« والصراع الحتمى والطبيعى بين الطبقات لايمكن تجاهله أو انكاره وانما ينبغى أن يكون حله سلميا

فى اطار الوحدة الوطنية وعن طريق تذويب الفوارق بين الطبقات »

ان العنف الذى اتسمت به الشيوعية فى معالجتها للصراع الطبقى شوه الغايات التى اقتنعت جماهير العمال أنها تهدف الى تحقيقها ٠٠

اننا لانزال نذكر الدماء التى اريقت فى ثورة اكتوبر ١٩١٧ الحمراء والتصفيات البشرية التى اعقبتها ، وكذلك مظالم المحاكمات الصورية التى لم تكن تستغرق اكثر من دقائق بل ثوان ٠

ان السلام فى حل التناقضات والذى يتمثل فى تذويب الفوارق بين الطبقات قد تحقق فى اشتراكيتنا بايجاد نمط جديد أكثر عدالة لتوزيع الثروات والدخول بحيث أصبح العمل هو المصدر الاساسى للدخول والثروات ، وانخفض الحد الاقصى للملكية الزراعية وشمل اطار منفعتها عددا يزيد آلاف المرات عن عدد الملاك السابقين بحيث انقلب أغلب الاجراء ملاكا فى مناطق التوزيع ٠

وفضلا عن ذلك فان ضمان حصول الفلاحين والعمال على نسبة ٥٠٪ من مقاعد التنظيمات الشعبية ولجان الاتحاد الاشتراكى ، فضلا عن أن فيه اشعارا لهم بذاتيتهم كمواطنين عاملين فى الدولة ، وتغذية لاحساسهم بكرامتهم ، وتدريبهم على امكانيات القيادة فانها تهدف الى القضاء على الحواجز الطبقية التى كانت تفصل بينهم وبين المتعلمين والمثقفين وأصحاب العمل دون اذكاء روح الحقد فيهم والتمهيد لسيطرة طبقة واحدة على المجتمع سواء كانت الطبقة الكادحة أو غيرها ٠

خامسا : الايمان بمشروعية الملكية الخاصة وحق الارث الشرعى :

تتخذ الاشتراكية الماركسية من الغاء الملكية نقطة البداية فى فلسفتها الاجتماعية وتؤمن بوجوب اضافة كل شيء قابل للتملك الى ذمة المجموع ٠ وعلى العكس من ذلك تؤمن اشتراكيتنا بانسانية الفرد ومن ثم تقدر شعوره الطبيعى وغريزة الامتلاك لديه فاعترفت له بحق التملك وبحق الارث الشرعى ٠ ان اشتراكيتنا لاتبدأ باعتبار الملكية نوعا من السرقة كما فعلت جميع الاشتراكيات من خيالية ومثالية وفوضوية ، ولكنها تفرق بين ملكية مستغلة كانت اداة افساد فى المجتمع ، وبين ملكية تقوم بوظيفتها الاجتماعية فى اعتدال وتدفع بصاحبها الى ميدان العمل والانتاج ٠

وفى ذلك يقول الميثاق :

ان سيطرة الشعب على كل أدوات الانتاج لاتستلزم تأميم كل وسائل الانتاج ولا تلغى الملكية الخاصة ولا تمس حق الارث الشرعى المترتب عليها ٠

وتطبيقا لذلك اعترفت اشتراكيتنا بالرأسمالية الوطنية كعنصر أساسى من عناصر قوى الشعب العاملة تشجيعا لروح المبادرة الفردية التى ينادى اعداء الاشتراكية بان فى الاشتراكية قضاء عليها ٠

ولعل أبلغ مايرد به على هؤلاء ماجاء بالميثاق الوطنى فى باب « الانتاج والمجتمع » من أن (التطبيق العربى للاشتراكية فى مجال الزراعة لايؤمن بتأميم الارض وتحويلها الى مجال الملكية العامة ، وانما هو يؤمن ٠٠ « بالملكية الفردية للارض فى حدود لاتسمح بالاقطاع»

سادسا : تعايش القطاعين العام والخاص ٠

لاشك أن توسيع قاعدة الثروة الوطنية يتطلب زيادة الانتاج وفق الخطة المدروسة المحددة التى يضعها ممثلو الشعب ٠ ولهذا كان ايجاد قطاع عام قادر ضروريا لقيادة التقدم فى جميع المجالات وتحمل المسئولية الرئيسية فى خطة التنمية ٠

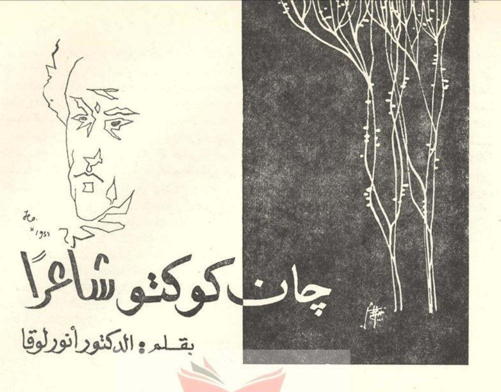
وكان سبيل خلق هذا القطاع التأميم لقاء تعويض عادل وليس المصادرة كما هو الحال فى الماركسية ٠

ولم يقض القطاع العام على القطاع الخاص بالفناء ، بل أن مشاركة هذا الاخير للأول فى خطة التنمية أمر مضمون بالميثاق الذى يكفل له الحماية التى تمكنه من اداء دوره ٠٠ وفى ذلك يقول الميثاق

« ان الاهمية الكبرى المعلقة على دور القطاع العام لايمكن أن تلغى وجود القطاع الخاص »

وهكذا يتعايش القطاعان فى خطة التنمية تحت رقابة الشعب لهما وسيطرته عليهما معا ٠ وتتطلب هذه الرقابة وتلك السيطرة من القطاع الخاص ان يبتعد عن الاستغلال الطفيلى وأن يشق لعمله طريقا من الجهد الخلاق والتطور النزيه ٠

هذه هى بعض الملامح الاساسية للفلسفة التى تتميز بها اشتراكيتنا عن الاشتراكية اليسارية أو الماركسية وهى بلا شك تكون فى مجموعها ومع فوارق اخرى كصيانة كرامة العامل والاعتراف بسيطرته على الآلة وضمان حرية النقد والنقد الذاتى ، والواقعية التى تقوم على تبصير الجماهير بالصورة الفعلية للكفاح من أجل التقدم دون اغراقها فى الأمل ، والحرية المنظمة غير العشوائية فى كل شيء ، تجعل من هذه الاشتراكية نورا يضيء لانارا تحرق٠



چان كوكتو شاعرًا

بقلم : الدكتور أنور لوقا

- ١ -

ليتى من أهل مصر
تلك التى كان فيها الموت رحلة
اذن لاستطعت النزول الى قاع مقبرتى
لتشربى وتأكلى .
ولما تولاك أى حزن
من الربع الذى طوانى
ولكنت تتساءلين فقط :
ترى هل قام برحلة موقتة ؟
ولاتيح لك أن تعجبى بتنكر
من يحاكى رجلا نائما
وان تسندى شفتيك بلا رهبة
الى قفازى وخوذتى الذهبية .
ولكن ليس هذا هو الذى يحدث
فما ان يتم الموت عمله
حتى يسرع فيزرع
فى مكاننا شبحا .

هكذا تغنى « جان كوكتو » بالموت ، فى قصيدة سهلة عنوانها « ليتنى .. » وكم اقترن فى شعره ذكر الموت بصورة النوم ، وظاهرة انتقال الناعس الى دنيا الأحلام ، وازدواج شخصيته ! انه يتهيب — فى قصيدة اخرى — أن يوقظ حبيبته الراقدة ، لئلا يردها الى الموت بدلا من أن يعيدها الى الحياة ، كما فعل بطل الأسطورة اليونانية « أورفيه » عندما هبط الى عالم الموتى ليأتى بزوجته « أوريديس » :

عن الايقاظ المباغت يدى الغيرى تتردد
لاننى اذا كنت ارهب أيها النوم وجهك المجهول
فان ازالة ضفة على عينى محرمة
تسوء فى جسد امرىء قرينه العائد .
وبأى حق وانا واقف بجوار الأشكال الراقدة
اسعى لاردها الى عالم خادع ؟
وبأى حق يجوز لى أن انتزع هذه الأشكال
من تلك المملكة الخفية التى يرهبها حبنا ؟
نحو الموت الصغير اذا مضى بك النعاس
اترانى — مثل أورفيه — أريد الاهتداء الى طريق
وان اعيد الى بيتها حية ميته
دون أن أهاب النفور من فك الأكفان ؟

وما زال الموت يهوم فى أعمال « چان كوكتو » : شبحا أو ملاكا أو أمنية حبيس مشتاق الى عالم لا محدود ، حتى قضى عليه فى الحادى عشر من اكتوبر الماضى . ولم يعد الأمر مجرد لعبةاستخفاء ، او ترف خيال شبع من متع الحياة الدنيا فأراد ان يتجاوزها ، بل انه الحقيقة الصارمة التى لا مفر

منها ، ولا حول دونها ولا قوة لانسان ــ ولو كان عضوا من اعضاء الاكاديمية الفرنسية الاربعين ، الذين اطلق عليهم اديب ساخر لقب « الخالدين » !

ولكن الموت ــ على غير ما يتبادر الى الاذهان ــ شرط من شروط الحياة فى ادب « كوكتو » ، الذى كتب يوما هذه العبارة : « ينبغى أن يحرق المرءنفسه حيا لكى يولد من جديد » . ويتضح هذا المعنى العميق فى كثير من قصص « چان كوكتو » ومسرحياته وافلامه السينمائية ، لا سيما « رينو وارميد Renaud et Armide » و « العودة الابدية L'Eternel Retour » و « أورفيه Orphée » .

فالموت سبيل البشر الى ولوج الحقيقة ، والتحول الى حياة ارحب ، تتحرك فيها الروح طليقة بلا قيد ولا ثقل . وقد اعتنق « كوكتو » فى نشاطه الفنى الخلاق مبدأتجاهل ماضيه ، أى الموت عن العمل الذى انجزه ، لكى يحيا حياة جديدة فى عمله التالى ..

وما اشد تنوع أعمال « چان كوكتو » وتباينها ! لقد عالج فروع الأدب كلها ، ومارس الفنون الجميلة بمختلف مناهجها ووسائلها . ليس الشعر لديه مقصورا على نظم القصائد ، ووزن الأبيات ، ونشر الدواوين . انه شاعر فى انشاء القصة والمسرحية ، شاعر فى كتابة النقد ، شاعر فى رسم اللوحات وتشكيل الخزف ، شاعر فى تأليف واخراج الأفلام السينمائية ، وتصميم الملابس للممثلين والممثلات ، شاعر فى اقتباس الأساطير القديمة وابتكار أساطير جديدة ، شاعر فى التعبير بالموسيقى ، وفى التعبير عن الموسيقى برقصات الباليه ، وتجسيم الخيال بالمناظر والألوان والحركات .. وفى بحث له طريف عن « الفنون الجميلة بوصفها اغتيالا « Des Beaux-Arts considérés comme un assassinat

يقول كوكتو : « الشعر كالكهرباء ، قوة قديمة تم اكتشافها حديثا (من حيث هو قوة) . ان ليونار دى ڤنسى يعدد امتيازات الرسام على الشاعر ، جاهلا ان الرسام شاعر وان الشعر غير محدود بصناعة القريض » .

وما دام كل الصيد فى جوف الفرا كما تقول العرب ، فلعل الذى يجمع بين اطراف انتاج كوكتو هذا التشتيت ــ داخل اطار الشعر بمعناه العام ــ هو طابع التجدد المتواصل .

وكان كوكتو يعى ذلك ويعلنه فى كل مناسبة . ولست انسى أول لقاء لنا به . كان يرافق ، فى ابريل سنة ١٩٤٩ ، فرقة مسرحية فرنسية اقبلت تمثل بعض أعماله فى دار الأوبرا بالقاهرة ــ وهى تلك الرحلة التى سجل أثناءها مشاهداته فى كتابه اللاذع « معلهش » . ودعوناه ــ نحن طلبة قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب اذ ذاك ــ الى زيارة الجامعة . وفى « مدرج ٧٨ » خاطبنا قائلا : « اننى أعتبر نفسى واحدا منكم ، لأنى اطلب المعرفة دائما ، واتعلم فى كل يوم شيئا جديدا . وكم كنت اود ان أصبح معلما اقضى حياتى معكم ! ولكن آرائى تتطور وتتجدد من ساعة الى اخرى ، واخشى ان اعلمكم اليوم شيئا انقضه غدا وابنى أمامكم غيره بعد غد » . واستطرد الى الحديث عن مصر ــ وكان عائدا لتوه من الصعيد ــ فقال بحماسة : « قضيت فى ربوع مصر العليا ثلاثة ايام هى خير من ثلاثين سنة فى حياتى . وسأرجع الى بلادى وانا عامر النفس والعقل والخيال بما شاهدت من آثار الفراعنة التى علمتنى ما لم اكن اعلم . قضيت ثلاثة ايام خاشعة قدسية بين تلك الهياكل والمعابد والرموز التى يجهد العلماء فى تفهم كنهها . اننا جميعا أطفال نعبث فى الرمل ، وننقب ، ونكشف كشوفا تروعنا . وفى كل يوم تتشكل حولنا طلاسم جديدة ، وتتعقد فى وجودنا الغاز جديدة ، ولابد لنا من التنقيب فى كل ناحية وفى كل اثر لكى نصل الى السر الكامن وراء الحجب . اننى أحيى المجهول ، وأحيى المستقبل الذى ينتظركم » .

وانطبعت فى ذاكرتى صورة « چان كوكتو » بقوامه المديد الرشيق ، ووجهه المثلث وشعره الأشعث ، وحركات يديه الدقيقتين التى تشبه حركات السحرة ، وطلاوة حديثه المتدفق من بديهة حاضرة فى تعبير شائق لامع . وما أيسر ان اتمثله كذلك منذ شبابه المبكر ، حين بدأ يغزو ندوات الأدب فى باريس بقصيدته « مصباح علاء الدين La Lampe d'Aladin » ولما يتجاوز السادسة عشرة من عمره !

ــ ٢ ــ

و « چان كوكتو » فنان باريسى قبل كل شىء . ولد باحدى ضواحى باريس ، « ميزون لافيت

« Maisons-Lafitte » ، فى ٥ يوليـــــه ســـــنة ١٨٨٩ . وهويقولعن نفسه : « لقد ولدت باريسيا ، وأتكلم الباريسية ، بلهجة باريسـية » . وأتاح له مولده فى أسرة ثرية ان يتقلب فى مراتع الترف ، وأن يلتقى صبيا بأعلام الثقافة والفن والمجتمع ، وأن يسارع الى ارتقاء مكان له بينهم ، دون عناء .

ولقد انجبت باريس طرازا من الأدباء حبتهم نوعا خاصـا من الأصالة ، يتـركز فى الاحساس بأسرار الجمال والأناقة ، ويتجلى فى ارهاف الذكاء ورقـة الـذوق ومثـل (كوكتو) فى التميز بهذه الفطرة الباريسية مثل معاصره القصاص المبدع « مارسيل بروســت Marcel Proust وأدى انغمــاس « كوكتو » فى تلك البيئة المدنية الى انصرافه عن الطبيعـة والريف بوجـه عام ، فغـابت مفاتنهـا الرومانسية من شعره ، وان كان شعره يعكس من حسن التنسيق واتقان الصنعة ما تزهو به معـالم باريس وحدائق فرساى .

وينبغى ألا ننسى أن « جان كوكتو » لم يعـرف أباه ، فقـد مات ابوه وهو رضيع فى عامه الأول . لذا دللته امه وجدته : أغدقتا عليه اللعب ، وواظبتا على ارساله الى ملاهى الأطفـال ، و « السـيرك الجديد » ، و « قصر المرايا » ، مما أطلق العنان لأحلامه فى جو من المتعة واللين والحدب . ووسمت هذه النشأة « جان كوكتو » الى آخر حياته بلون من غرور الطفل المدلل لم يتخلص منه تماما . فقد ظل يغلب عليه النزق . وراح منذ صباه يتنقل من بدعة الى بدعة ، لا لشىء الا لاتحاف الناس فى كل حين بابتكار ما ، ولاثارةالدهشة من حولهوالتعليقات والثناء .

خـرج الفتى الشـاعر الى محافل الرسـامين والموسيقيين والممثلين . وفى مجالسـهم ، ظفـر بالاعجاب تلو الاعجاب ، وواتاه المجد يسيرا طبعا . ولابد لمن يؤرخ للأدب الفرنسى فى النصف الأول من القرن العشرين ، ان يصادف اسم « جان كوكتو » فى طليعة كل مذهب مستحدث ، وعلى قمة كـل موجة صاعدة ، وان كان صاحب هذا الاسم لا يلبث فى كل مرة حتى ينقلب على الوضع الذى استهواه بالأمس القريب ، اثباتا لحريته وأصالته بلا شك ..

فهـو فنان مطبوع يضيق بالقيود المفروضة ـ غير انه فى الوقت نفسه حـريص على ان يستأثر دون الجميع بمكان الصدارة وأنظار المتطلعين .

وما جدوى التصفيق للشاعر ، والجوائز يتسلمها من أيدى الأصدقاء ، والاطراء تشقشق به ألسـنة المتحذلقين ؟ اذا لم يكن لدى الشاعر من رسـالة سوى التلاعب بالألفاظ ، فان شهرته طبل أجوف ، سرعان ما تتلاشى دقاته فى الفضاء . وهذا ما فطن له « كوكتو » ، عندما وجه اليه « أندريه چيد وهنرى چيـــون André Gide, Henri Ghéon » على صفحات « المجلة الفرنسية الحديثة » ، عبارات من النقد الذكى اختلط فيها المدح باللوم . واعترف « كوكتو » فيما بعد بفضل هذا النقد عليه ، وتذكر انه كان يلمح كل ليلة من نافذته ـ دون أن يدرك اذ ذاك مدى وجوب العمل الجدى ـ ضوء مصباح صغير وراء نافـذة مقابلة ، هو مصـباح الشـاعر الساهر « رنير ماريا ريلكه Rainer-Maria Rilke » الذى كان يشتغل فى ذلك العهد سكرتيرا للنحات العظيم رودان Rodin »

وقبيل نشـوب الحـرب العالمية الأولى ، طـلع « جان كوكتو » فى « معرض الفنانين المستقلين » بباريس (Le Salon des Indépendants) على فتح جديد هناك اكتشف « بيكاسو وبراك وروسو Picasso, Braque, Rousseau» ، واكتشـف المـذهب التكعيبى بصرامته وتجـريده . ولسـوف يتصـل اعجـابه ببيكاسو ، الذى استطاع أن يترجم ما كان يدور فى نفسه هو من بحث عن التعبير وأن يجلو له آفـاقا قد تردد فى صدره نداؤها . وكتب كوكتـو عن بيكاسو وفنه أكثر من قصيدة ، فى فترات مختلفة من حياته . وهذه بعض أبياته الأولى عنه :

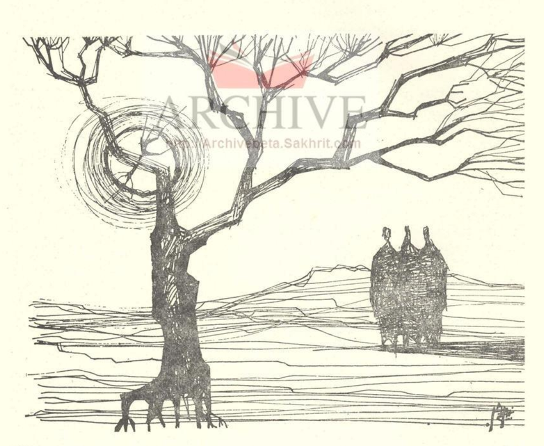
عسير على ان احتمل ذهب المتاحف ،
تلك السفينة الواسعة
وما أيسر ان تخاطبنى ـ خيرا من أفواهها البالية .
لوحات بيكاسو
هنا رأيت الاشياء التى تطفو فى حجراتنا ،
مسرفة فى الضخامة او الصغر ،
وقد بنيت اخيرا بناء عميقا
كما يمزج الحب الشفاه والأطراف .
لقد ضمت ربات الشعر هذا الرسام الى حلقة رقصها
وقادت يده ،
لكى يستطيع ان يفرض على فوضى العالم المحبوبة
النظام الانسانى .

ـ ٣ ـ

ومن الطريف أن « چان كوكتو » اراد التطوع فى صفوف الجيش الفرنسى أثناء الحرب العالمية الأولى ، الا ان السلطات الرسمية رفضت طلبه ، لعدم لياقته البدنية . فتفتق خياله عن حيلة جريئة ، خليقة بشاعر مبدع مثله : قام بتنظيم قافلة من السيارات المدنية تطوف بخطوط القتال لجمع الجرحى ونقلهم . وأمعن فى رحلته حتى سواحل بحر الشمال ، حيث شاطر كتيبة من جنود المدفعية البحرية اخطار هلاك محقق . وما كان أسعده بتلك الحرية الجنونية ، التى أوردته موارد البطولة وسط نيران الليل والنهار ! ولقد اراد قواد الكتيبة ان يكافئوه على حسن بلائه ، فرشحوه لنيل وسام من أوسمة القوات المسلحة . وما كادوا يدرجون اسمه فى بعض قوائمهم حتى افتضح أمره ، فبأى حق يتسلل هذا المدنى الى مواقع الجيش الأولى ؟ والقت الشرطة القبض عليه ، غير انه استطاع ـ فى غفلة من الحراس ـ أن يفر ويدلف توا الى عربة «الجنرال دوسيل » . ويتعرفه هذا الجنرال ، فيخرجه من المأزق بأن يصطحبه معه الى مدينة « دنكرك » .

وافلح كوكتو فى أن يلتحق بعد ذلك بالفرقة « الثانية والعشرين » ، بيد انها لم تكن فرقةعاملة ، فلم يطق سآمة البطالة فيها . وتحول عنها الى « قسم الدعاية » ، ولكنه سرعان ما ضاق بتفاهة الدعاية وأصحابها ، وتاق الى العودة للجبهة . ولما أصرت سلطات الجيش على رفض رغبته ، لاذبصديقه الطيار « رولان جاروس R. Garros » واشترك معه فى التدريب على الطيران البهلوانى .

واهدى جان كوكتو سنة ١٩١٩ قصيدته « راس الرجاء الصالح » « Le Cap de Bonne Espérance » الى



صديقه « رولان جاروس » ــ وهو الأسير الذى فر من ألمانيا . على أن تجربة الحرب تبدو لنا بصورة أوضح فى ديوان صغير نشره كوكتو سنة ١٩٢٢ بعنوان « حديث النوم الأعظم
« Discours du Grand Sommeil

وأعلن انه « ترجمة عن تلك اللغة الميتة ، لذلك البلد الميت ، الذى مات فيه أصدقائى » . وهنا يحتج الشاعر على شبح العدم الذى براوده . وما احتجاجه سوى استسلام للتيار الجارف ! فالشاعر لا يقف بعيدا عن المعمعة ، بل انه ليزحف حتى يبلغ قلبها ، ويتوسط الميدان . واذا كان ذلك الميدان ميدان دمار، فلا ضير على الشاعر ، لأنه واثق من انه رسول حياة . وتلك بطولة النوم رغم ضجيج الوغى ، بطولة من يتجاوز الاضطراب القريب المباشر ، ويثبت طفولة الانسان وبراءته ساعة يقضى القدر باعدامه . كأن ملاكا يتكلم ، ويحث النفوس على البعث والتفتح لحياة جديدة . وهذه قصيدة « لعنة على الفار » تستنزل على الحرب صاعقة الربيع :

انك تنشرين فى كل صوب اغصانك ،
يا شمس المساء ، يا شجرة الكرز المزهرة .
ها هوذا فى نفسنا ينطلق .
رذاذ فتنة « مارس » الذى تجهله الكثبان .
هنا لم يبذر سوى رجال زرق
ينمون فجاة حتى السماء .
هنا لا تستطيع البساتين ان تولد
والتربة دب شره الى عسل خبيث .
ولكن ، فى غير هذا المكان ، أعرف أن الربيع يولد
كما ولدت « فينوس » ، من أمواج الارض .
بعون الكلاب ، وبائع اللبن ، والاجراس
بعون الديكة التى ترتق الصيحات ، بعون الموقد ،
وبعون الاصوات المفصلة التى تنبعث من قرية على بعد كيلو مترات
وبعونى انا ، يا « فينوس » ، أنا الذى احتضر .
انى استشعر بتلذذ فى نفسى تلك الفقاقيع المجنونة
التى انبثقت منها كسدادة ذهبية ،
يا فينوس ! واقفة على البحر : يا نارا تضطرم فى الماء
يا مركبة الملاحين فى مهرجان « نيس » .
وماذا عسى أن يخرج من بحرنا الميت ؟
ان الاشجار هنا اشباح اشجار .
والآن الشمس فى بحر الشمال .
ولم تبق الا أنوار الساحل الكشافة .
هذه الكشافات العمياء تأتى حركات
انسان آلى يتلمس زوايا سقف .
لم يبق سوى البرد المربع
سوى هذا الترامى الرشيق بالرصاص ،
سوى هؤلاء الفتية الفرنسيين والالمان ، تماثيل
وقفت وجها لوجه ، وقد كسرتها الهزات ،
سوى غار المجد ، هذا النبات الذى ينمو
بلا فرح ، ولا يغذوه الا الرخام .
أيها الفار الوحشى ، فلتنزل عليك
صاعقة الربيع !

ويصوغ « چان كوكتو » هذا المعنى الانسانى النبيل فى أبيات سريعة ، متلاحقة الصور ، مشدودة الأوصال ، لا تتعثر فى لغو الكلام ، بل تنكر الحشو والاطناب ، وتسير دون لأى نحو الهدف . انها خطوط مسددة صائبة ، قوية التعبير ، كخطوط بيكاسو فى لوحاته . وفى ذلك تتجلى أصالة كوكتو ، لا سيما اذا قورن أسلوبه الجديد بغنائية الشعراء العاطفيين التى كانت فاشية قبله . ويقول كوكتو بصراحة :

الشاعر لا يحلم . انه يحصى .
والفن هو العلم متجسدا .
هذه هى مهمة الشعر : انه يزيح الستار .
وعلى شعر عصرنا أن يحتفظ ببروءة الاستشهاد .

ويجمع كوكتو عدة مقطوعات قصيرة فى العام نفسه تحت عنوان « مفردات » و « Vocabulaire » وهو يقصد بلا شك الى ضغط المادة الشعرية ، وقصرها على أداة التعبير ، فى أبسط الأشكال ، والتحرر من لزوم ما لا يلزم .

ــ ٤ ــ

ولا يكاد ينقضى العام ، حتى يطلع « چان كوكتو » بديوان جديد ، يختلف اختلافا بينا عن ديوانه السابق ، بل يناقضه . فالديوان الجديد ــ من أوله الى آخره ــ قصيدة واحدة ، بدلا من تلك الأبيات المركزة المتفجرة التى تناثرت فى مقطوعات صغيرة متفرقة . وها هو ذا الشاعر الذى عرفناه نافد الصبر ، ثائرا على البطء والاطناب ، يصبح فجأة طويل النفس ، ويعالج فى أناة المتأمل الحكيم موضوعا واحدا متشعبا . ويأخذ فى انشاد أبياته المنتظمة انشادا موسيقيا رتيبا ، بل يفرد للموسيقى مكان الصدارة من عمله ، اذ يعنون ديوانه « ترتيل
« Plain-Chant

لقد كتب « كوكتو » هذه القصيدة الطويلة أثناء مقام له فى جنوبى فرنسا ، على شاطىء البحر الأبيض المتوسط ، فلعله استوحى افق البحر العريض وزرقته العميقة وأصغى الى توقيع أمواجه الذى لا ينقطع . ومهما قيل فى تعليل ظاهرة هذا التحول من أنها رد فعل لطبيعة الشاعر ضد تكلفه الأول ، فلسوف يبقى ديوان « ترتيل » فى عداد الشعر الكلاسيكى المأثور الذى يعتز به الأدب الفرنسى على مر الأجيال .

وفيما يلى ترجمة لمختارات من هذه القصيدة التى لا نشك فى انها من اجود شعر كوكتو ، وأدلها على معانيه وأغراضه :

لا أحب أن أنام عندما يسكن وجهك
الليل مستندا الى عنقى ،
لانى أفكر فى الموت الذى يأتى أسرع مما ينبغى
فيدفعنا الى نوم كثير .
سوف أموت ، وسوف تعيشين ، وهذا هو ما يقض مضجعى !
هل هناك خوف آخر ؟
سوى أن يجيء يوم فلا أسمع قرب أذنى
أنفاسك وقلبك .
عجبا ، هذا الطائر الوجل ، وقد طواه الحلم
أيهجر عشه ،

عشه الذى يتمدد فيه جسمنا ذو الرأسين
منتهيا بأربع أقدام .
ليتها دامت تلك الفرحة الكبرى
التى تنقطع صباحا ،
والتى يقدمها الملاك الموكل بتشييد طريقى
ليخفف عنى مصيرى .
خفيف ، انى خفيف تحت هذا الرأس الثقيل ،
وكأنه من كتلتى ،
وهو باق فى حماى ، صامتا ، أعمى ، أصم
رغم صياح الديك .
هذا الرأس المقطوع ، وقد ذهب الى عوالم أخرى ،
تسودها شريعة أخرى ،

ناشرا فى الرقاد جذورا عميقة ،
بعيدا منى . قريبا منى .
آه ، ليت لى ، وصورة وجهك الجانبية لا تبرح نحوى ،
من ثغرك النائم
أن أسمع موقد نهديك الرقيق
ينفخ الى حين موتى .
أيتها الرفيقة الهاجرة ، يامن تشبهين الموتى
أبواب أى ممرات
أبواب أى ممرات تلك التى توصدينها
منذ تنعسين ؟
انى أراك تفارقين وجهك المقفل ،
وقد أحكم اغلاقه ،
غير تاركة وراءك هنا أدنى شيء ،
عدا شعرك المعقود .
انى أقبل وجنتك واضم أعضاءك ،
ولكنك تخرجين من نفسك ،
بلا ضجة ، كما ينسل من الغرفة خارج
عن طريق السقف .
يا مخدع الحب ، تريث . وتحت هذا الظل العالى ،
فلنسترح : فلنتكلم ، لندع هناك فى الطرف ،
أقدامنا العاقلة ، جيادا قد رقدت جنبا الى جنب ،
واضعة أحيانا بعض رقابها على بعض .
لا يخيفنى شيء مثل ما يخيفنى السكون الزائف

من وجه ناعس ،
انما حلمك مصر وانت المومياء
بقناعها الذهبى .
الى أين تذهب نظرتك تحت هذا القناع الباذخ
لملكة تموت ،

بعد أن شعثتك ليلة الحب وأعادت طلاءك
وكأنها محنط أسود ؟
اهجرى يا ملكتى ، يا بطتى البرية ،
الأجيال والبحار ،

وعودى طافية فوقها ، وارجعى الى وجهك
الذى يغوص مقلوبا .
أنا قلما أسوح . لقد رأيت لوندرة ، والبندقية ، وبروكسل ،
وروما ، والجزائر .
ومن متحف الى كنيسة
نفد شغفى بمزيد من الرحلات .
لوندرة قلب من فحم ، خشخاش من الآجر الوردى ،
فيه يمشى الانسان نائما .
والبندقية حزينة لأنها
جسد حب قديم وليست بمدينة الا قليلا .

وبروكسل ، ساحتها مسرح زاخر
وروما تطل بعين جامدة
من تماثيل الجص .
والجزائر تعبق بالماعز وزهر الياسمين .
ما كنت سعيدا فى هذه المدن التى أحبها ،
كان قلبى فيها يتألم عاريا .

وفى باريس ، نفس الحال .
انى لا أستريح فى أى مكان ، الا اذا ضمنى ذراعاك .
يا ربات الشعر ، يا من لا يعنيكن أن يرضى الناس عنكن أولا يرضون ،

أحس انكن ترحلن دون أن تقلن لى مجرد كلمة « الوداع » .
ها هوذا صباحكن وديكه الغاضب .
انى لم أعد موضع التفاتكن .
لست أجرؤ على الشكوى ، أيتها العاشقات الجاحدات ،
انكن بلا آذان ولسوف تضيع صيحتى .
لقد هممتن بعقد الخيط بين ضفائر بعضكن وبعض
وسترحلن ، تاركات شيئا مكتوبا .
هذا ما تردن . هيا ، انى أذعن ،
واذا حان موتى ، اظهرن قبل أن أقضى .
انما المداد الذى أستخدمه دم أزرق من بجعة
تموت — اذا وجب الموت — لتصبح أوفر حياة .
رقاد الشتاء ، هذا السحر العجيب ،

يا ربات الشعر ، سأرقد ، صدوعا بأمركن
انها النهاية ، بعد انتهاء عملكن . وانى أسمع الملاك
يوصد الباب وراء خطواتكن الكبيرة الشاردة .
ترى ماذا تخلفن لى ؟ أيها الحب ، اغفر لى ،
انما الباقى هو أنت يا حمل القطيع .
فهلم عانقنى ، واقضم منى هذه الأكاليل ،
انزع هذا الغار الذى يمزق جلدى .



- ٥ -

« چان كوكتو » يحب اذن أن يضلل قراءه ، لكى يخلبهم بالمفاجأة تلو المفاجأة . نظن أنه قد انصرف الى المسرح أو الى السينما أو الى الرحلة حول العالم ، واذا به ينشر ديوانا طريفا عنوانه « ضوء وظل Clair-Obscur » أو « الرقم ٧ Le Chiffre Sept » او « صلاة جنائزية »

ولقد صدق الناشر « برنار جراسيه B. Grasset » عندما نبه الجمهور سنة ١٩٣٢ — فى المقدمة التى مهد بها لكتاب كوكتو « بحث فى النقد غير المباشر Essai de critique indirecte »

الى حرص هذا الأديب على التخفى دائما ، والى ما يجب من الربط بين هذا الميل وميل الأطفال الفطرى الى الاختباء ، ولذتهم فى أن يبحث عنهم الآخرون وأن يجدوهم . وقد يكون حب التخفى من اهم أشكال حب الظهور . ان « چان كوكتو » على كل حال يتقن الفرار والتمثيل ، ويتفنن فى التنكر حيثما كان .

ولعله أول مايختبىء ، يختبىءداخل نفسه . وما اكثر قصائده التى تدور حول هذا المعنى . ها هو ذا يفخر بغطساته البارعة فى بحر الأحلام :

أذناى الصماوان
عن الدنيا الخفيفة
تبزغان من المياه الثقيلة
التى فيها أحب أن أسبح
ان هذا البحر يحول
دون أن يتزود امرؤ بشبكة
دون أن يحمل امرؤ صيده
دون أن يكون حيث يكون .
عندما أنهض من غطستى
أعرف أين أنا
أحلام ، أحلام ، أحلام
أسماك منتصف الليل .

وفى مقطوعة أخرى ينعى على روحه أنها تختبىء فى جسده ، ويودع ذكراه الحقيقية فى قلوب بعض الأصدقاء :

فى قلوب بعض الأصدقاء
عرفت أن أبنى لنفسى مخبأ
فالعالم فى ردائه الاحمر رداء القاضى
لم يقبلنى .
يا كوكب مولدى المزدوج
انك تخلط روحى بجسدى
ولقد فرضت على ثمنا فادحا
تكفيرا عن براءتى .

ولا يكف عن لوم المجتمع على تجاهل شخصيته « تحت معطف من الروايات » :

ظننتم انكم تستطيعون ان تبدلوا شخصى
وجعلتم منى شخصين
انما الآخرون لا يؤمنون بما يعطى
ان لم يصدر عنهم .
فليمض بسلام هذا القرين ، وليتحرك طوع هواكم
ذلك شأن الدمى .
لان السلوك الذى يتخفى فيه فنى
يتقدم كسيارة فى الليل اطفأت جميع أنوارها .
مختبئا ، انى أعيش مختبئا تحت معطف من الروايات .
الصق من الصمغ
ولا اترك على الاطلاق أثرا فى رمالكم ،
فليس لجسمى ثقل .

وتمتد لعبة الاستخفاء فى نظره حتى تشمل الحب

أيها الحب يا من اشتد حرصك على التظاهر بالجنون
انى أعرف تواطؤك مع الدهر الكاذب .
انك ترمى دون تسديد ما لديك من سهام البذار
فتصيب الجسد .
بلا توقف توضع ضحية جديدة فى القالب
وعلى العيون المهتاجة تثبت عصاباتك
انك تسوق على العالم لجة عاشقة
محيطا مقلوبا .
سم يحاكى لذائذ النوم
فيه غمست سهمك ونظرتك ايضا .
وليس علينا ان نعانى تعذيبك فحسب
بل أن نشكرك .
عهدك مع الموت يتستر بحجاب من السحر
على عصفك
وهدفك وانت تعصب سلاحك وتعيد عصبه
ليس هو القلب دائما .

وأما « الدهر الكاذب » الذى تواطأ معه الحب ، فقد مضى ينخر غادرا جسم الانسان ، مستترا « بالجلد الكذوب » ، دافعا الدم « الى الفرار ليلحق بمنبعه » ، مما يضطر المرء الى أن يلوذ بالنوم :

أحيانا ، أيها الزمان القاسى ، تسفر عن آلتك .
ان معصمنا وقد قرضته حشرة الساعات
يشبك بعيدا عنا شرايينه الزرقاء الصافية
نهرا فى وطن لا تمسه مخاوفنا
وتحت الجلد الكذوب حيث ارتسمت لياتها
مازجة مدادا احمر بملح ماء البحر .
ان الدم لا يسعى لأن يدرك مجراه .
مصيره الفرار ليلحق بمنبعه .
انه يروعنى ونبضى مع ساعتى يخفق .
انا لست اجرؤ على ان انظر الى مسرى حياة هذه او ذاك .

فالوذ بك ، أيها النوم ، وفى جبن أتمرغ ،
وامتطى مكنستك واطير الى مهرجان الجن .

ولقد اشتهرت عبارة لاذعة لكوكتو فى وصف الجمال : « اننى اكذوبة تقول الحق دائما » . وهى هذه الجملة التى أوحت الى الاديب « كلود مورياك Claude Mauriac » أن يعنون كتابه عن شاعرنا « جان كوكتو أو صدق الكذب Jean Cocteau ou la vérité du mensonge »

- ٦ -

واذا كان جان كوكتو - من فرط ولعه بالاستخفاء - يلوم الناس على انهم أخطأوه ، فهل استطاع هو ان يعرف نفسه ، وأن يجد شخصيته وفنه ؟

لقد سار أولا على نهج « الرومانسية » التى انبعثت فى أواخر القرن الماضى وأوائل القرن الحالى حول الشاعر « ادمون روستان Edmond Rostand » ثم انفصل عنها ، ومر بالمدارس العصرية التى نشأت بعد ذلك . مر بالتكعيبية والدادية والسيريالية ، دون أن يستقر على مذهب منها . فلقد كان - كما أسلفنا - سريع التقلب ، تواقا الى ان يطلع على نفسه وعلى رفاقه فى كل مناسبة بما يدهش ويذهل ، وكم أثارت مواقفه الغريبة المتعاقبة عواطف النقد عليه وفضول الجمهور ! غير أنه نعم هكذا بما كان ينشد من سطوع أضواء المجتمع المثقف على حركاته .

ولكن الشعر ليس مجرد لهو ، وبهرج زائف ، وبدع يبتدعها طفل كبير ، مدلل ، عصى على النظام . ليست تلك المحاولات هى التى ستبقى من أدب كوكتو ، بل لقد عفا عليها الزمن فعلا ، وانكر كوكتو فى شيخوخته الكثير منها . على أنها كانت دليلا جديا على حرية فنان مضطرم الثورة ، يأبى الجمود والقيود .

والحق ان كوكتو قد انتفع بتجاربه تلك التى لم تكن عبثا كلها . فقد علمته رياضة التلاعب بالأشياء أن يلج بعض اسرارها ، وعلمه تصيد التفاصيل أن يكشف بعض مكامن السعادة فى أركان الواقع ومدارج الأحلام .

ومن السهل أن نميز فى أشعار « كوكتو » الأولى أصداء « رونسار Ronsard » و « بودلير Baudelaire »

و « مالارميه Mallarmé » واوسكار وايلد « Oscar Wilde » لقد التقت فى قريحته المواتية تقاليد عدة قرون من الشعر الأوروبى ، بيد أنه يجد فى ذاته من الثقة والثراء ما يدفعه الى أن يبذر ذلك التراث تبذيرا ، وأن يعرض علينا بضاعة يزعم أنها جديدة دائما .

يقول جان كوكتو فى كتابه « سر المهنة Le secret professionnel »

« فى مثل خطف البرق ، نحن نرى كلبا أو عربة أو بيتا للمرة الأولى . واذا نحن ننوء بكل ما يقدمه مشهدها من طابع خاص ، من طابع مجنون ، من طابع مضحك ، من طابع جميل . وبعد ذلك فورا ، تمر العادة مرارا على هذه الصورة القوية بممحاتها .

فنداعب الكلب ، ونوقف العربة ، ونسكن البيت . ولا نعود نراها . وها هو ذا دور الشعر : انه يكشف الحجاب . انه يظهر الأشياء عارية ، فى نور يهز الغافل ، يظهر تلك الأشياء المدهشة التى تحيط بنا وتسجلها حواسنا تسجيلا آليا . »

ويميل شعر كوكتو بوجه عام الى الايجاز اللماح



فى التعبير . فمعظمه مقطوعات قصيرة — كما أن القصائد الطويلة تنقسم بوضوح الى أجزاء صغيرة . وكل مقطوعة قائمة بذاتها ، ينعكس فى داخلها ما ترسله عناصرها اللامعة من اشعاع ، بحيث تكون وحدة مستقلة ، سرعان ما تنعزل عن الأشياء ذوات الأسماء المعروفة أو عن الكائنات ذوات الأجسام المألوفة . وكوكتو يقول فى « سر المهنة أيضا » :

« يجب أن تفقد القصيدة كل الخيوط التى تربطها بما سببها ، خيطا بعد خيط . وكلما قطع الشاعر خيطا ، خفق قلبه . حتى اذا قطع الخيط الأخير ، انفصلت القصيدة ، وارتفعت كما يرتفع «البالون» ، جميلا فى ذاته ، دون أى شىء يربطه بالأرض . »

ولقد آنس كوكتو فى لوحات صديقه « بيكاسو » ما يشبه هذا الارتفاع بالشىء المرسوم من واقعه العرضى نحو جوهره الأصيل أو مثله الأفلاطونى .

وأما بروق الحس ، فقد يسجلها الشاعر تسجيلا خاطفا ، ليتخذ منها اشارة لمعنى من المعانى تقتنصه بديهته المتحفزة الى كل ما من شأنه أن يدهشها ، وتضيفه الى غيره ، حتى ينتظم بين يديه عقد من الرموز فى سلك من القيم المبتكرة ، عقد خاص لا علاقة له مباشرة بالواقع الخارجى .

واذا كان « كوكتو » قد صدر فى أجزاء كثيرة من منظوماته عن الترف العقلى والألعاب البيانية — مما لا يمكن ترجمته ولا سبيل الى تذوقه الا فى اللغة الفرنسية — فاننا نستطيع مع ذلك أن نلمس هنا ما صدر عنه فى أخير قصائده من شعور انسانى رقيق مرهف مدنف ، تمادى به حينا الى ادمان « الأفيون » . وهو هذا الشعور الذى يتسمع سريان الدم فى شرايين الشاعر ، ويترصد المجهول ، ويجوس خلال احلام النائم ، فيتقمص الأطياف ، ويمرح مع الملائكة ، ويستعيد الطفولة ، ويلاحق الذكريات ليبدلها ويصوغها من جديد ، ويتأمل مسحورا فصول الحياة والحب والموت .

المراجع

Claude Mauric : **Jean Cocteau ou la vérité du mensonge.** Paris, O. Lieutier, 1945.
Marcel Raymond : **De Baudelaire au Surréalisme.** Paris, J. Corti, 1952.
G.-M. Clancier : **Panorama critique de Rimbaud au Surréalisme.** Paris, Seghers, 1953.
Pierre de Boisdeffre : **Métamorphose de la Littérature de Proust à Sartre.** Paris, Ed. Alsatia, 1953.
R.-M. Albéres: **Bilan littéraire du XXe. siècle.** Paris, Aubier, 1956.
André Fraigneau : **Jean Cocteau par lui-même.** Paris, Ed. du Seuil, 1957.
Roger Lannes : **Jean Cocteau.** Paris, Seghers, 1960.
J.-J. Kihm : **Cocteau.** Paris, Gallimard, 1960.

مارس الحزين ..

للشاعر: كمال نشأت

يامارس الحزين ..
يامرجة خضراء عنبريه
غريرة .. شجيه
يمامتى الطفلية الجناح
تموت فى الهجير
بحسرة النجـوم
تلك التى تود أن تشاهد الضحى
ولن تراه عمرها .. !
يامارس الحزين ..
ياعرينا المصلوب تحت الشمس
دموعنا المرة فى ارتعاش
ممزوجة بذكريات
رخية .. كهدهدات الأمهات ..
ورنة الأفراخ فى العشاش
يامارس الحزين ..
فى كل يوم من حياتنا نموت
هنيهة .. هنيهة ..
الجذر فى الصخور .
والبرعم الطماح يبتسم
لكنها الصخور
ياويلتـــا ..
لقـــدم الربيع
ان كان فيه موتنا .. !
يامارس الحزين ..
كم من مساء حلق القمر
وكم عيون للبشر
تطالعـــه
لكنه مامل صحبة السنين
ورحلة البزوغ والأفول
لأنه فى قيده .. يجول
وليس كالبشر .. !
يامارس الحزين
يا حاملا ثمار شجوننا
خصوبة .. عقيمة .. يتيمة
كأرمل تنوء بالجنين
انا هنا ..
نعيش مانعيش
ومرحبا ان جئت بالصقيع
ونحن فى الربيع ..!



الخال فانيا ومقومات مسرح تشيخوف

بقلم : فؤاد دواره

اذا كنا قد احتفينا فى العدد الماضى بتقديم « جوركى » على المسرح المصرى لأول مرة ، فمن الضرورى أن نحتفى أكثر بتقديم « تشيخوف » على مسرحنا لأول مرة بصورة مكتملة . وأقول بصورة مكتملة لأنى لا أستطيع أن أغفل التجربة المجتهدة التى قام بها المخرج كمال عيد فى الموسم الماضى على مسرح الجيب ، حين قدم دراسة عن مسرح تشيخوف مصحوبة بأربعة فصول مسرحياته الكبرى .

فمهما قلنا فى قيمة هذه التجربة وفى الجهد المخلص المبذول فيها ، الا أننا لا نستطيع أن نعتبرها صورة مكتملة صادقة لمسرح تشيخوف . فقد غلب عليها جفاف الدراسة ، وافتقدت وحدة العمل الفنى المتكامل ، ومن ثم عجزت عن ادماج المشاهد وامتاعه ، وبالتالى لم تستطع أن تقدم له صورة صادقة عن مسرح تشيخوف . وكذلك كان للأسلوب التجريدى الحديث الذى قدمت به المشاهد التمثيلية ، وبصفة خاصة فى الديكور والاضاءة ، أثره فى الحيلولة بين روح تشيخوف البسيطة وبين الحلول فى المسرح والنفاذ الى نفوس المتفرجين .

ويخيل الى كذلك أن التوقيت كان من بين الأسباب الهامة التى حالت دون نجاح هذه التجربة على الوجه الأكمل .

فجمهورنا لم يكن قد تعرف على مسرح تشيخوف بعد ، وحتى الخاصة الذين عرفوه عن طريق الكتاب وحده لا يمكن أن يكونوا قد فهموه حق الفهم دون أن تتاح لهم الفرصة لمشاهدته على خشبة المسرح . وحين يتاح لنا أن نشهد مسرحيات تشيخوف الأربعة الكبيرة ، أو معظمها ، قد نحس بالحاجة الى مثل الدراسة الجادة التى قدمها كمال عيد ، بل لعلها تصبح حينئذ ضرورة لها كل مبرراتها وممهداتها .

لهذه الأسباب يحق لنا أن نعتبر مسرحية « الخال فانيا » ، التى قدمها المسرح القومى أخيرا (١) أول

(١) افتتح بها المسرح القومى موسمه هذا العام على « مسرح الجمهورية » يوم الخميس ٧ نوفمبر ، ومازال يقدمها أربعة أيام كل أسبوع على مسرح الازبكية حتى مثول هذا العدد للطبع .

عمل فنى مكتمل لتشيخوف يعرض على مسرحنا المصرى ، ويحق لنا أن نحتفى به أكثر من احتفائنا بتقديم جوركى • فمن المعروف أن جوركى تتلمذ على مسرح « تشيخوف » وتأثر به الى حد بعيد ، ثم نحا بمسرحه نحوا خاصا يتلاءم مع مواهبه وميوله الثورية ، ولكنه لم يستطع أن يبذ فن أستاذه ، أو يحدث فى المسرح مثل الأثر الضخم الذى أحدثه تشيخوف فى المسرح العالمى •

فمسرحيات تشيخوف لم تؤثر فى كل من تلاه من كتاب المسرح الواقعى فحسب ، وانما قامت كذلك بدور كبير فى بلورة أعظم مدرسة عرفها العالم فى الاخراج والتمثيل ، وهى مدرسة قسطنطين ستانسلافسكى مؤسس مسرح الفن بموسكو • فهذا المسرح الذى افتتح فى أكتوبر سنة ١٨٩٨ بمسرحية « القيصر فيدور » لألكسى تولستوى ثم أعقبها « بتاجر البندقية » لشكسبير ، لم يبدأ حياته الفنية الحقة الا حينما قدم بعدها مسرحية « النورس » لتشيخوف ، ففيها تبلورت كل خصائص مدرسة ستانسلافسكى فى الاخراج الواقعى والأداء التمثيلى الذى يعتمد على احساس الممثل الداخلى بمعانى الكلمات والحوار والموقف • وحققت المسرحية نجاحا ساحقا جعل الفرقة تتخذ من رسم النورس الأبيض شعارا لها ، تزين به ستارها وتضعه على صدور أعضائها ، وتتوج به تذاكرها وبرامجها وكل مطبوعاتها • (١)

ويؤكد ستانسلافسكى فضل « تشيخوف » على مسرح الفن فيقول :

« ان مسرح الفن لم يتمتع بشهرته التى لا يزال يتمتع بها الا بفضل مسرحيات تشيخوف » (٢) •

ولا يقل أثر ستانسلافسكى ومسرحه على تشيخوف عن تأثيره فيهما • فقد مثلت لتشيخوف عدة مسرحيات قبل « النورس » لم تحظ أى منها بنجاح يذكر ، بل ان « النورس » نفسها مثلت عام ١٨٩٦ على مسرح ألكسندرنيسكى فأخفقت اخفاقا ذريعا (٣) ، ووصفها النقاد بأنها ليست سيئة فحسب ، بل عبثا وسخفا ، وأثر هذا الفشل على صحة تشيخوف ومعنوياته بصورة دفعته الى

(١) V. KOMISSARZHEVSKY : «Moscow Theatres», Moscow, Foreign Publishing House ,1959,pp. 118-121.

(٢) ك • ستانسلافسكى : « حياتى فى الفن » ـ ترجمة درينى خشبة ، مطبوعات الشرق ، جـ ٢ ص ١٠٧

(٣) ف. يرميلوف : « ا.ب تشيكوف » ترجمة د. عبد القادر النط وفؤاد كامل ـ مطبوعات الشرق ، ص ٣٦٦

القول :

« أبدا لن اكتب هذه المسرحيات أو احاول تقديمها للمسرح حتى ولو بلغت من العمر سبعمائة سنة » (١)

وكان « دانتشنكو » شريك ستانسلافسكى ـ هو الذى استطاع اقناعه بالعدول عن هذا الموقف ، والسماح لمسرح الفن باعادة اخراج « النورس » • وهكذا حققت المسرحية نجاحها الكبير ، بعد فشلها السابق ، وسجلت بذلك مولد مسرح جديد من حيث أسلوب الكتابة ومن حيث الاخراج والتمثيل على السواء • ولولا ذلك لكان من المرجح ألا يعود تشيخوف الى التأليف للمسرح ، ولو فرض وعاد لسبب أو لآخر ، فمن المؤكد أنه كان سيبتعد عن كل القيم الفنية التى حققها فى « النورس » بعد ماشهده من فشلها الذريع عند عرضها الأول •

وفى كلا الحالين كان المسرح العالمى سيمنى بأكبر خسارة ، وسيحرم منمدرسة فنية منأخصب المدارس التى عرفها ، وأكثرها صدقا وانسانية •

وهكذا يتضح مدى الارتباط الوثيق بين مسرح تشيخوف وبين مذهب ستانسلافسكى وتأثير كل منهما فى الآخر •

ولذلك نرى أن مؤسسة فنون المسرح والموسيقى كانت موفقة الى أبعد حدود التوفيق حين قدمت لنا مسرح تشيخوف أولا ، وحين حرصت على أن تستقدم المخرج السوفيتى « لسلى بلاتون » ثانيا ، وهو من تلامذة ستانسلافسكى ليخرج مسرحية تشيخوف فى أكمل صورة ممكنة وأقربها الى تعاليم المدرسة التى نضج فنه المسرحى فى ظلها ، وبذلك أصبحت التجربة مزدوجة النفع ، فرأينا لأول مرة فى بلادنا المدرسة التى يمثلها تشيخوف فى الكتابة المسرحية ، ورأيناها داخل الاطار الأصيل الذى عرفت فيه أول ماعرفت • ولا شك أن مسرحنا الوليد أحوج ما يكون فى هذه الآونة بالذات الى المزيد من هذه التجارب الخصبة المدروسة لينجو من خطر الامتداد السطحى المستعرض الذى بدأ يسيطر عليه دون أن تكون له جذور فنية أصيلة تمتد فى تربتنا أو فروع ممدودة الى شتى الآفاق الفنية فى العالم •

بدأ تشيخوف يهتم بالمسرح وهو ما زال تلميذا بالمدرسة ، ويحدثنا شقيقه « ميخائيل » بأنه كتب

(١) JOHN GASSNER : «Masters of The Drama», NewYork, Random House, 1940, p. 514.

وهو تلميذ مسرحية أسماها « بلا آباء » ، ولكنه مزقها بعد أن تخرج · وقد عثر فى عام ١٩٢٣ على أقدم مسرحية كتبها تشيخوف ، ويقول « مارتن لام » انها سميت « بلا آباء » رغم أنها خالية من كل مايمت الى هذا العنوان بصلة فبطلها مدرس بالأقاليم يدعى « بلاتونوف » يظل طوال المسرحية يلقى خطبا سامية عن العمل والتحرر دون أن يصنع شيئا مفيدا ، بل على العكس ينهمك فى عدة مغامرات غرامية ، تنتهى بأن تقتله احدى عشيقاته (١) وهى نفس المسرحية التى تذكرها مراجع أخرى بعنوان « ذلك الرفيق التافه بلا تونوف » (٢) ·

ولا قيمة لهذه المسرحية الأولى بالنسبة لدارسى مسرح تشيخوف الا من حيث مافى بطلها من سمات الضياع والحيرة والتطلع الى حياة أفضل دون أن يصنع شيئا ايجابيا لتحقيقها ، وهى سمات ستتكرر بعد ذلك فى كثير من أبطال مسرحياته التالية ·

وكتب تشيخوف بعد ذلك عددا من مسرحيات الفصل الواحد ، مثل بعضها وحقق قدرا من النجاح، ومن أشهرها « الدب » ، « الخطبة » ، « عيد الميلاد »، وان كانت أهمها جميعا « فى الطريق » التى صادرها الرقيب ووصفها بأنها « كئيبة قذرة » لأنها قدمت أحلا ملاك الأراضى فى صورة غير لائقة وجعلته سكيرا ! (٣) ·

وفى عام ١٨٨٧ ألف تشيخوف مسرحية من أربعة فصول أطلق عليها اسم بطلها « ايفانوف » ، وهو من طراز « بلاتونوف » بطل مسرحيته الطويلة الأولى ، فهو مثقف يعيش فى الريف ويتعرض لاضطهاد أهل الناحية لأنه تزوج يهودية ، ويعيش فى عزلة تكاد تدفعه الى الدمار المادى والنفسى · ولكنه يجد العزاء فى علاقة حب بفتاة صغيرة تدعى « ساشا » · وتمرض زوجته وتموت ، ويوحى له الطبيب أن قسوته فى معاملتها كانت السبب فى وفاتها · فيعانى من تعذيب ضميره · وفى الفصل الأخير بدلا من أن يذهب ايفانوف للزواج من حبيبته ساشا كما كان مزمعا من قبل اذا به يطلق الرصاص على نفسه ليتخلص من عذاب ضميره (١)

وفى عام ١٨٨٩ – انتهى تشيخوف من تأليف مسرحية طويلة أخرى هى « شيطان الغابة » لم تحقق شيئا من النجاح عند عرضها ، (٢) فانصرف تشيخوف عن التأليف للمسرح سبع سنوات كاملة قبل أن يحاول تأليف مسرحية جديدة تدور حول حياة الملك سليمان ، ولكنه لم يكملها (٣) بل بدأ فى تأليف مسرحية حديثة أسماها « النورس » ، وهى المسرحية الأولى من مسرحياته الاربعة الهامة · وكل ماكتبه قبلها كان بمثابة تجارب أولية داخل الاطار التقليدى المعروف ، تتراوح بين الهزليات والميلودرامات ·

وبعد أن نجحت « النورس » فى اخراجها الثانى، لم يكن من الصعب على « دانتشنكو » أن يقنع تشيخوف بالعودة الى مسرحيته القديمة « شيطان الغابة » ليدخل عليها بعض التعديلات تمهيدا لتمثيلها فى مسرح الفن · (٤) وكانت نتيجة هذه التعديلات مسرحية جديدة هى « الخال فانيا » التى قدمها مسرح الفن عام ١٨٩٩ ، فسجلت ثانى نجاح كبير له ولتشيخوف على السواء ، ووطدت العلاقة بينهما بصورة يصفها ستانسلافسكى بقوله :

« لقد قسم لمسرحنا ان يكون مستقبله منذ ذلك التاريخ معلقا فى يدى تشيخوف ·· فاذا أعطانا رواية جديدة فقد ضمنا موسما جديدا ناجحا ·· فان لم يعطنا خسرنا ماتيمزنا به على المسارح الروسية » (٥)

ولكن العمر لم يمهل تشيخوف ليقدم لمسرح الفن أكثر من مسرحيتين بعد « الخال فانيا » ، وهما « الشقيقات الثلاث » سنة ١٩٠١ ، و « بستان الكرز » سنة ١٩٠٣ ، وقد مثلت فى العام التالى الذى توفى فيه تشيخوف قبل أن يتم عامه الخامس والأربعين ·

ويقول الناقد « جون جاسنر » ان المسرحيتين الأخيرتين لاتختلفان اختلافات كبيرة عن سابقتيهما « النورس » و « الخال فانيا » من ناحية الشكل ، وان كانتا أكثر نضجا وصقلا ، ولكنهما من ناحية المضمون أغنى وأكثر وضوحا وشجاعة · (٦)

---

(١) MARTIN LAMM : «Modern Drama», translated by Karin Elliott, Oxford, Basil Blackwell, 1952, p. 196.
(٢) انظر مثلا : «Master's of The Drama» p. 520 : 'ERIC BENTLEY : «In Search of Theater», New York, Vintage Books, 1954, p. 341.
(٣) "Masters of The Drama," p. 511.

---

(١) «Modern Drama» p. 197.
(٢) المصدر السابق : p. 198.
(٣) المصدر السابق : p. 199.
(٤) المصدر السابق : p. 204.
(٥) « حياتى فى الفن » ص ١٤١
(٦) «Masters of The Drama», p. 517.

وكان ذلك طبيعيا يتفق مع مايحدثنا به يرميلوف من أن تشيخوف بلغ فى السنوات الأخيرة من حياته « أوج نشاطه الابداعى » (١) . رغم اعتلال صحته ، كما كان يعلم وهو الطبيب باقتراب أجله ، فلعله حرص على أن يضع على الورق أثمن مكنونات روحه الخصبة قبل أن يغـادر الأرض ومن عليها ، وان كان ذلك لا يقلل بحـال من قيمـة مسرحيتيه السابقتين ـ « النـورس » و « الخال فانيا » ـ اذ كتبهـما كذلك فى مطالع عهـد النضـج الفنى والاجتماعى .

وعلى ذلك يكون تشيخوف قد خلف لنا سـبع مسرحيات طويلة ، ثلاث منها ـ « ذلك الرفيق التافه بلاتونوف » ، « ايفانوف » ، « شيطان الغابة » ـ كتبها وهو فى أواخر الحلقة الثالثة ،وكانت بمثابة تجارب أولية أقرب ماتكون للمسرحيات التقليدية ، وان بدا للنظرة المتأنية أنه كان يتحسس فيها طريقه نحو أسلوبه الفنى الخاص ، واثنتـان كتبهما فى منتصف الحلقـة الرابعة ، وهمـا « النورس » و « الخال فانيا » ، ثم الأخيرتان ـ « الشقيقات الثلاث » و « بستان الكرز » ـ وقد كتبهما فى أوج نضجه بعد أن جاوز الأربعين . والمسرحيات الأربعة الاخيرة هى التى أجمع النقاد على اعتبارها مسرحيات تشيخوف الباقية التى قدم فيها للمسرح مدرسـة جديدة فى التأليف لها مقوماتها الخاصة المتميزة فى حين أن الثلاثة الأولى يغلب عليها العنف والادعاء .

غير أن دراسة المسرحيات السبع توضح أن ثمة سمات مشتركة بينها جميعا ، وأن تطور تشيخوف المسرحى سـار فى خط واحد بسيط لم يعـرف القفزات أو الانتقالات المفاجئـة مثل غيره من كتاب المسرح العالمى كأبسن وبيراندللو وستردنبرج مثلا . فهو يستخدم فى كل مسرحياته شكلا فنيا واحدا وهو المسرحية ذات الأربعة فصول ، ويستمد مادته من بيئة واحدة هى حياة المثقفين فى ريف روسيا . وهى الحياة التى عاشها معظم سنى حياته .

ولعل الدراسة المقارنة بين مسرحية « شيطان الغابة » التى تمثل المرحلـة الأولى من كتـاباته المسرحية ، وبين « الخال فانيا » التى تمثل مرحلة النضج ، توضح أهم مقومات فنه الجديد من خلال التعرف على التعديلات الهامة التى أدخلها تشيخوف على « شيطان الغابة » لتصبح « الخـال فانيا » كما عرفناها ، فمن المعروف أنه كتب الثانية على أساس الاولى ، فـكأنما كانت « شـيطان الغابة » بمثابة المسودة الأولى للخال فانيا .

***

تعرض مسرحية « شيطان الغابة » لثلاث علاقات عاطفية : بين أستاذ جامعى متقدم فى السن وزوجته الشابة « يلينا » الظمئة للحب والغزل ، وسونيا ابنة الأستاذ من زوجته الاولى الراحلة « وأستروف » طبيب القـرية ، ثم بين شاب يدعى « فيودور » وسيدة متزوجة تسمى « جوليا » .

ومعظم أحـداث المسرحية تتكون من تقاطعات أفقية بين أفراد هذا المثلث العاطفى وبقية شخصيات المسرحية . فشقيق «جوليا » يطارد سونيا أحيانا ، و « فيودور » يشتهى « يلينـا » من حين لآخر ، وينافسه فى التعلق بها وبصورة أكثر حدة « فانيا» شقيق زوجة الأستاذ الأولى وخال « سونيا » .

والى جوار هذه العلاقات العاطفية تبـرز مشكلة أخرى تتعلق بملكية الضيعة التى تدور فيها أحداث المسرحية . فقد كانت هـذه الضيعة بائنة شقيقة فانيا عند زواجها من الأستاذ .

وكان على فانيا أن يرهق نفسه بالعمل الشاق طول عشر سنوات ليستطيع سداد بقيـة ثمنها ، ويرسـل معظم ريعها للأستاذ فى المدينة . وحين ماتت الزوجة ، آلت ملكية الضيعة لابنتها « سونيا» التى تشارك خالها « فانيا » العمل بالضيعة . ولكن الاستاذ المغرور الذى لم يدفع مليما واحـدا من ثمنها ، ولم يبذل أى جهد فى الحصول عليهـا أو استبقائها ، لا يتحرج من أن يعتبر الضيعة ملكـا له ، ويسمح لنفسـه بالتفكير فى بيعها ، ليشترى بثمنها « فيـلا » فى فنلندا يعيش فيها مع زوجته الجديدة ، ويضع مايتبقى من مال فى مصرف يضمن به لنفسه دخلا سنويا ثابتا . هـكذا دبر كل شىء دون أن يضع فى حسابه ابنته وخالها فانيا وجدتها لأمها ، كيف يعيشون ولا أين يذهبون .

وأحدث هذا الاقتراح الأنانى صـدمة قوية فى نفس فانيـا الذى كان قد تنبـه أخيـرا الى مقدار خديعته فى الأستاذ ، واكتشـف ضحالته وتفاهته ، وكان من قبل يظنه عالما جليلا فيضحى معتقدا أنه انما يضحى من أجل المبادىء السامية التى يمثلها الأستاذ بثقافته وعلمه الوفير . فاذا أضفنا الى ذلك حبه اليائس ليلينا ، أدركنا الدوافع التى

(١) « ا.ب تشيخوف » : ص ٣٦٩ .

حدث بفانيا الى الانتحار فى نهاية الفصل الثالث ٠

وفى الفصل الرابع من المسرحيـــة يعيد الكاتب المياه الى مجاريها تمهيدا للخاتمة السعيدة ، فتعود يلينـــا الى زوجها الأستاذ ، وكانت قد فرت مع عشيقها بمساعدة لعجوز « تليجيــن » ، وتعــود العلاقات الى ما كانت عليه بين كل من « فيودور » و « جوليا » ، ودكتور أستروف وسونيا ٠

مكان الصدارة فى المسرحية يشـغله دكتور أستروف بأحاديثه الطويلة عن الغابات وشغفه بها وحبه لغرس الأشجار ورعايتها ، حتى ليسـميه أصدقاؤه ساخرين « شيطان الغابة » (١)

وقد احتفظ تشيخوف فى « الخــال فانيـــا » بالموضوع الرئيسى للمسرحية ، وبمعظم الشخصيات، فلم يحذف سوى « جوليا » وشقيقتها ، وعشيقها « فيودور » ونحى الدكتور اســتروف عن مكان الصدارة فى المسرحية ، وان احتفـظ له بهوايتــه لرعاية الغابات ، وقدم بدلا منه « الخال فانيا » ، وان لم يكن بالقدر الذى يجعل منه بطلا للمسرحيـة كما كان الدكتور أستروف بطـــلا للمسرحيـة الأخرى ٠

فمسرح تشـيخوف الجديد لا يعترف بالأبطال شأنه فى ذلك شأن الحياة العادية التى يعيشــها الناس البسطاء من حولنا ، وتلك احـدى مقومات مسرح تشيخوف الهامة ٠

وحذف تشيخوف من المسرحية الأولى كـل عنف ومبالغة ، فقربها بذلك من واقع الحيــاة اليوميـة المألوفة ٠ ففى المسرحية الجديدة لا ينتحر « فانيا » بل يحاول قتل الأستاذ فتطيش رصاصاته ، لعله الخطأ المقصود فى العقل اللاواعى الذى قــال به « فرويد » (٢) ، ففانيا ليس انسانا شريرا ولا يمكن أن يرغب فى القتل رغبـة حقيقة ، والمسافة بينه وبين الأستاذ كانت من القـرب بحيث يصـعب ألا يصيبه ثلاث مرات متتالية ٠

ويلينا لا تفر هنا من زوجهـا وان كانت شديدة الضيق به ، بل لا تنشىء علاقة حب مع فانيـــا أو الدكتور استروف اللذين يلاحقانها بالغـزل ، انها تميل الى أستروف وتعجب به ، ولكنها لا تجد فى نفسها الشجاعة على خيانة زوجها ، فتلح عليه فى طلب الرحيل من الضيعة ٠ وسونيا تحب الدكتور

(١) «In Search of Theater», p. 323, 324, «Modern Drama», p. 199.

(٢) «In Search of Theater», p. 325.

أستروف كما كانت تحبه فى المسرحيـــة الأولى ، ولكنه هنا لا يبادلها الحب كما كان يصنع هناك ، وتساعدها يلينا على التأكد من هذه الحقيقة الأليمة ، قبل أن ترحل عن الضيعة ٠

ويقول « بنتلى » ان تشيخوف بهذه التعديلات قد حطم القمة الدرامية فىالفصل الثالث والخاتمة السعيدة فى الفصل الرابع ، وان هذين التغييرين يعتبران تغييرا جذريا فى الشـــكل الـــدرامى كله ٠ (١)

وهى ملاحظة صائبة بلا ريب ، ولكنى أعتقـد مع ذلك أن تشيخوف حين أجرى هـذه التعديلات لم يكن يقصد الى خلق شكل مسرحى جديد ، أليس هو القائل على لسان الأديب الشاب « تريبليف » فى مسرحية « النورس » :

« .. انى أقترب شيئا فشيئا من هذه النتيجة ، وهى أنه لا يهم ان كان الشكل الفنى جديدا أو قديما ، يجب ان يكتب المرء دون أن يشغل نفسه بالشكل بالمرة ، لانه يفيض من روحه بصورة تلقائية .. » (٢) .

من المؤكـــد اذن أن تشيخوف لم يكن مشـغولا بالشكل الفنى حين أدخل هذه التعديلات الجوهرية على مسرحية « شيطان الغابة » بل كان مشغولا بقيمة أخرى من قيم مسرحه الجديد ، تتصل بمضـمون هذا المسرح وأهدافه ويمكن تلخيصها فى تصوير حالة العجز والضياع الجاثمة على سواد الشعب فى تلك الفترة ، والمثقفين منهم بصـــفة أخص ٠ فمن الممكن حقا أن ينتحر واحد منهم ، أو يقتل رجـــلا آخر ، ومن الممكن أن تفر الزوجة الشابة من زوجها الكهل ، ولكن معظم الناس لا يفعلون ، أو كما يقول تشيخوف نفسه :

« فى الحياة العــــادية لا ينتحر الناس ولا يمارسون الحب بصورة مستمرة . فى الحياة يأكل النــــاس معظم الوقت ، ويشربون ، ويغازلون ، ويتحدثون أحاديث تافهة . يجب أننقدم مسرحية يدخل فيها الناس ويخرجون ، ويأكلون ، ويتحدثون عن الجو ويلعبون الورق .. دعوا كل شيء على المسرح يصــبح معقدا وبسيطا كما هو فى الحياة . ان الناس يتناولون غداءهم ، وبينما هم يأكلون تتحدد مصائرهم وتتحطم حياتهم » (٣) .

ولعل تشيخوف لم ينجح فى تحقيق هذه الحياة البسيطة الرتيبة التى يحياها الناس العاديون كما

(١) المصدر السابق : p. 325.

(٢) ANTON CHEKHOV : «Plays», New York, Hartsdale House, 1935, p. 60.

(٣) «Moscow Theatres», p. 120.

نجح فى مسرحية « الخال فانيا » ، فمنذ يرفع الستار وأبطال المسرحية لايكادون يصنعون شيئا غير عادى ، فهم يشربون الشاى ، ويأكلون ويثرثرون فى كل الموضوعات ، ويغازلون ، يرضون ويسخطون لأتفه الأسباب ، ولا ينفعلون الا فى ثلاثة مواقف أو أربعة ، حين يصارح فانيا « يلينا » بهواه فى الفصل الثانى ، وحينما تتكاشف « سونيا » و « يلينا » بدخيلة نفسيهما فى الفصل نفسه ، وحين يطارح دكتور أستروف « يلينا » الغزل فى الفصل الثالث ويغتصب منها قبلة ، ثم حين يثور « فانيا » فى الفصل نفسه ثورته العاتية على اقتراح الأستاذ « سربرياكوف » ببيع الضيعة ، ويحاول أن يقتله ·

وكلها انفعالات طبيعية تحدث كثيرا فى حياة العاديين من الناس ، باستثناء ماترتب على الانفعال الأخير من محاولة اغتيال ، فمع أن القتل لم يتم ، ومع أن العنف فى هذا المشهد أقل بكثير من عنف الانتحار فى مسرحية « شيطان الغابة » ، الا أن الموقف مع ذلك فيه من الحدة والعنف الحركى مايجعله يبدو غريبا بالنسبة لشخصية فانيا الطيبة من ناحية ، وبالنسبة للهدوء والرتابة الغالبين على المسرحية من ناحية أخرى · ويروى ستانسلافسكى فى ذكرياته أن تشيخوف قدم « الخال فانيا » لاحدى فرق موسكو ، قبل أن يقدمها لمسرح الفن ، فأثنت عليها لجنة القراءة بهذه الفرقة وقررت صلاحيتها للتمثيل ، ولكن بشرط أن يعدل المؤلف نهاية الفصل الثالث ، فلا يجعل الخال فانيا يضرب الأستاذ سربرياكوف بالرصاص ، وجاء فى تررير هذه اللجنة :

« ان من المستحيل ان يدور فى خلد أحد أن يجعل رجلا مستنيرا مثقفا مثل الخال فانيا يوجه مسدسه فوق المسرح فيضرب بالرصاص رجلا يحمل مؤهلا دراسيا عاليا مثل الاستاذ سيربرياكوف !! » (١)

ويسخر ستانسلافسكى من هذا الاقتراح ، ويرى فيه مادة تستحق التندر · ومع ذلك فاقتراح اللجنة لا يخلو فى رأيى من وجاهة ، بل لعله ينم عن فهم عميق للمسرحية ولطبائع شخصياتها ، بحيث لو نفذ لجعل المسرحية أقرب الى خصائص مسرح تشيخوف الذى تخصص فى عرض الحياة اليومية البسيطة كما قلنا · واذا كنا نجد مثل هذا المشهد العنيف فى مسرحية « النورس » حين ينتحر « تريبليف » خارج المسرح ، وفى « الشقيقات الثلاث » حين يقتل البارون توزينباخ خارج المسرح أيضا ، فان مسرحية تشيخوف الأخيرة – « بستان الكرز » ، وهى أنضج مسرحياته جميعا من ناحية الشكل الفنى ، قد خلت تماما من كل عنف · وهكذا نجد أن مشهد « الخال فانيا » يكاد يكون اشد هذه المواقف عنفا رغم أنه لا يسفر عن قتل أو جرح ، وذلك لأن اطلاق الرصاص يتم على خشبة المسرح أمام المتفرجين ·

كل مايمكن أن يدافع به عن هذا المشهد أنه يكسر من حدة الرتابة المخيمة على جو المسرحية ، ويزودها بعنصر حركى فعال وهى التى تكاد تخلو من الحركة ·

وعندى أن انفجار « فانيا » قبل هذا المشهد وتعبيره الصادق عن فجيعته المريرة فى « سربرياكوف » ، وعن الطموح الذى يملأ صدره ، وضحى به من أجله :

« ظلت حبيسا بين أربعة جدران ·· مدفونا كالحيوان أنا وأمى خمسا وعشرين سنة ·· كل مشاعرنا وأفكارنا تدور حولك ·· نتحدث عنك وعن مؤلفاتك كل يوم ·· نفخر بك وننطق اسمك فى رهبة واجلال ·· كنا نضيع ليالينا فى قراءة الكتب والمجلات التى أحتقرها الآن كل الاحتقار ·· كنا نعتبرك أسمى من البشر ·· نحفظ مقالاتك عن ظهر قلب ·· ونتحمس لها · ولكنى فهمت الآن كل شىء ·· أنت تكتب عن الفن دون أن تفهم فيه حرفا ·· كل مؤلفاتك التى كنت أحبها لا تساوى شيئا · لقد خدعتنا جميعا ·· لقد حطمت حياتى ·· لم أعش أبدا ودمرت أجمل سنين حياتى·· أنا الموهوب الشجاع·· لو تهيأت لى حياة عادية لاصبحت عظيما كشوبنهور أو دستويفسكى ·· »

هذا الانفجار الصاخب وماتلاه من انهيار مفاجىء كان كافيا – فى رأيى – لكسر حدة الرتابة فى المسرحية دون الحاجة الى الحركة الجسدية العنيفة التى تلته · فهذه الحركة تمثل صعوبة حقيقية عند تنفيذها · لقد فاجأت الجمهور على غرة ، فلم يملك نفسه من الضحك ، بمجرد أن تخلص من وقع المفاجأة ، وهو يرى الأستاذ الكهل الوقور يجرى مذعورا أمام فانيا الصارخ الصاخب · غير أن المخرج استطاع أن يتخلص بسرعة من هذا المأزق ، فجعل الممثلين يلتصقون جميعا فى ذعر وألم بجدران الحجرة يحتمون بها من تفاهة حياتهم ورتابتها المريرة ، فى تشكيل حركى مثير كأنهم حشرات ضئيلة وقعت فريسة عنكبوت مخيف لا خلاص لهم من خيوطه المتشابكة ، فأعاد الجمهور بذلك الى

(١) « حياتى فى الفن » جـ ٢ ص ١٢٥

سابق احساسه بالمأساة التى تجثم على أنفاس شخصيات المسرحية تحد من حركتهم ، وتخنق أرواحهم ، وتقتل الأمل والطموح فى صدورهم .

***

ونظلم تشيخوف كثيرا لو ظننا أننا حين تحدثنا عن اهتمامه بتصوير حياة العاديين من الناس بكل بساطتها ورتابتها ومايتخللها من طعام وشراب وغزل وثرثرة انما نضمه الى صفوف الواقعيين التقليديين أتباع بلزاك وزولا ، الحريصين على تصوير الحياة بأدق تفصيلاتها ، أو «شرائح الحياة» كما يسميها زولا ، و « فتاتها » كما يترجمها أستاذنا الدكتور مندور . نعم ان تشيخوف حريص فى مسرحه على تقديم هذه الشرائح الدقيقة ، أو الفتات الواقعى ، بل بارع فى التقاطه براعة تفوق أئمة المذهب الطبيعى أنفسهم ، وتخدع بعض نقاده فيضعونه على رأس كتاب المسرح الطبيعى ، (١) وفى مسرحه ، بل فى أدبه بصفة عامة ، موضوعية صارمة ، زادت من التباس أمره على هذه الفئة من النقاد ، حتى لقد وصفه بعضهم بأنه :

« بارد وبلا روح .. لا يهمه ان كان يكتب عن ازهار او جثث ، عن أطفال أو ضفادع ، فهو يصفها جميعا بنفس المهارة وعدم الاكتراث البارد » (١)

فى تشيخوف طبيعية ، وفيه موضوعية ، ولكنه ليس مع ذلك طبيعيا ولا موضوعيا كما وصفه البعض ظلما ، ففى أدبه سمة أخرى هامة تضاف الى طبيعيته وموضوعيته لتصنع منه مدرسة خاصة متميزة لا نجد لها وصفا أفضل من أنها « المدرسة التشيخوفية » . هذه السمة هى الشاعرية الحزينة المرهفة التى تستشف ما فى واقع الحياة الرتيبة من جمال وسحر ، ومافى نفوس البسطاء من وجد وشجن . انها شاعرية هادئة خافتة النبر ، تستمد نغماتها من مألوف الحياة ومن أحاسيس الناس الصغار المطحونين وآمالهم وشهواتهم ، وهى أوضح ماتكون فى مسرحه بوجه خاص ، وفى مسرحية « الخال فانيا » بوجه أخص .

وتحديد مواضع الشاعرية فى هذه المسرحية من أصعب الأمور ، فهى ليست قاصرة على ما فى لغة الحوار من فقرات تفيض بالعاطفة والشعر ، وانما

(١) راجع مثلا : ريموند وليمز : « المسرحية من ابسن الى اليوت » ترجمة : د . فايز اسكندر ، مراجعة : سعيد محمد خطاب ، المؤسسة المصرية العامة للتاليف ، ١٩٦٣ ، ص ٢١٥

(٢) Maxim Gorky: "Literature and Life," London, Hutchinson, International Authors, 1946, P. 86.

تتجاوز ها الى عناصر أخرى كثيرة يحدث تجمعها معا هذا التأثير الشعرى الرائع .. الكلمات الصغيرة الصادقة التى تضىء كالشهب وسط أكوام الكلام العادى المكدس ، المكاشفات النفسية الصريحة ، الانتقال المفاجىء من موضوع الى آخر بعيد عنه بالمرة دون أى تمهيد ، الانهيار السريع بعد الثورة العنيفة ، الأحاديث الطويلة التى لاتنتهى عن مستقبل مشرق لايعانى الناس فيه مثل أحزاننا، ربما بعد مائة سنة أو مائتين أو ربما ألف .. لا يهم ، المهم أن هناك تطلعا دائما الى عالم آخر أحسن حالا ، وليس أصدق من هذا تعبيرا عن احساسنا بتفاهة حياتنا الراهنة ومافيها منوضاعة خانقة مدمرة ، كل هذه وغيرها عناصر شعرية ملأ بها تشيخوف « الخال فانيا » وبقية مسرحياته الكبيرة ، فاستطاع بواسطتها أن يحول نثر الحياة اليومية التافه الى شعر رقيق هادىء يفيض بالأسى والشجن ، لا ندهش حين نجده يحدث فى جوركى العنيف الثائر مثل هذا الأثر :

« رأيت « العم فانيا » منذ بضعة أيام ، ولقد بكيت كامرأة طيبة رغم أنى بعيد عن أن أكون عصبيا ، وعدت الى منزلى وقد قلبتنى المسرحية رأسا على عقب ، وكتبت اليك رسالة مطولة ثم مزقتها . ان المرء ليخونه التعبير الواضح عما تثيره هذه المسرحية فى أعماق النفس ، انه ليس سوى شعور ، غير انه يخيل الى عندما أنظر الى أبطالها على خشبة المسرح ، كان ثمة منشارا مفلولا يعمل فى كيانى تقطيعا . ان أسنانه تنفذ مباشرة الى القلب الذى يتقلص تحت وطاة نهشها له ، ويئن ويتمزق . ان مسرحية « العم فانيا » عمل رائع بالنسبة الى ، انها دستور لمسرح جديد كل الجدة ، ومطرقة تهوى بها على رأس الجمهور الفارغ » (١) .

ويؤكد الكاتب الفرنسى أندريه موروا صدق هذا الاحساس بقوله :

« والعم فانيا احدى الروائع التى لا أستطيع سماعها دون أن أبكى » (٢) .

وحديثنا عن شاعرية تشيخوف فى مسرحياته لا يمكن أن يكتمل دون أن نشير الى استغلاله البارع للموسيقى فى تجسيد الحالات النفسية التى يصورها ، موسيقى الآلات ، وموسيقى الطبيعة من عصف الرياح وزقزقة العصافير ، وكل مافى حياتنا من أصوات موحية وتنغيمات ..

لقد درس تشيخوف الموسيقى فى طفولته ، وأحبها

(١) « بين جوركى وتشيخوف ـ مراسلات » ، ترجمة جلال فاروق شريف ، دار اليقظة العربية بسورية ، ص ٤ ، ٥ .

(٢) « المجلة » ، العدد ٤١ ، ص ٦٢ .

فى شخص صديقه الحبيب تشايكوفسكى ، وظل طوال حياته مغرما بها فاهما لأدق أسرارها ، وقال مرة :

« هذا المجال الدقيق الذى لا يكاد الانسان يشعر به ، جمال الالم الانسانى ، الذى لن نتعلم كيف نفهمه ولا كيف نصفه ، يبدو أن الموسيقى ، والموسيقى وحدها هى التى تستطيع أن نعبر منه .. » (١)

واستغلال تشيخوف للموسيقى فى مسرحياتـه جدير بدراسة خاصة مطولة ، يكفى هنا أن نستشهد بهاتين الفقرتين من مقال لأنـدريه موروا يقول فى احداهما :

« .. الواقع ان كل مسرحية من مسرحيات تشـيكوف هى تركيب موسـيقى ، وقد كان يحب سوناته أضواء القمر ، وليليـات شوبان ، وان المرء ليخيل اليه أنه حاول أن يضمن مسرحه شيئا من هذه الروائع ، هذا الاحساس بالرقة وبالتهادى الاثيرى ، بالجمال الهش الحزين . وقد نجح فى ذلك ، ونحن نفكر ونحن نصغى اليه ، أن الحياة وان تكن حزينة حقا ، الا انهـا رائعة أيضا ، وانـه يمكن ان ننتزع منها لحظـات صفاء . » (٢)

ويستشهد فى الأخـرى بعبارة لتشيخوف يقول فيهـا :

« لست أدرى لمـاذا يحدث كثيـرا الا يحسن التعبير عن السعادة أو الشقاء الكبيرين الا الصـمت . وان العاشـقين ليزدادان تفاهما حين يصمتان » .

ثم يعلق أندريه موروا على هذه العبارة قائلا :

« انه يقلد فى ذلك كبار الموسيقيين ، الذين يخلقون انفعالا أو يطيلونه بلحظات انتظـار . أو حين يؤكدون وقت الراحة اللازم للخروج الى موضوع لحنى جديد وابرازه وفصله ، مع ذلك فقد كان يوشى لحظات صمته بالموسيقى ، فتطلق قيثارة أو بالاليكا نغما ممـزقا ، أو ترسل احدى الشخصيات صفيرا أو تترنم ، أو تتلاشى الموسيقى العسكرية بعيدا ، وتمتلىء مسرحية « النورس » بأغان حانية ، وفى « بستان الكرز » أغان حزينة وشقشقة عصافير ، وقيثارة ، وصوت بعيد يظهر كانه قادم من السماء ، شبيه بتردد وتر مشدود ، وهـــذا الصوت نذير المأساة ، مأساة تنتـهى بصـوت مكتوم ، صوت الشاطور الذى يهوى على شجرة الكرز . » (٣)

***

وهذا الطابع الموسيقى نفسه أوضح مايكون فى « الخال فانيا » ففيها شـقشقة عصافير ، وقصف رعد ، وأغـــان قصيرة ، وعزف كثيـر على قيثارة العجوز « تليجين » ، ودقات الحارس الليلى عـلى لوحه الخشبى ، ورنين أجـراس خيل العربات ، بل ان بنـــاء المسرحية نفسه يشبه بناء المقطوعة الموسيقية الى حد بعيد . فتبدأ المسرحية بافتتاحية هادئة يلقيها دكتـــور أستروف وهو يتحدث عن حياته الرتيبة وعمله فى الريف الروسى ، ونتعرف خلال الفصـــل الاول على شـــخصيات المسرحية واهتماماتها ، وترتفع النغمات بعض الشىء وتتشابك دون أن تعلو كثيرا مع ذلك ، ليسدل الســـتار و « تليجين » يعبث بأوتار قيثارته ثم يعزف رقصة البولكا .

فاذا كان الفصل الثانى بدأت النغمات خافتة ، وتتردد بعض النغمات التى سمعناها فى الفصــل الأول ، تصاحبها أصوات رياح تنــذر بهبـوب العاصفة ، وتسمع معها طرقات الحارس الرتيبة فى الحديقة ، ثم تزداد النغمات ارتفاعا وصـــخبا ، وتصحبها تشكيلات نغمية جديدة ، يعلو وسطها قصف الريح وهطول المطر ، وعزف تليجيـــن على قيثارته وغناء أستروف ورقصه ، والمصارحة التى تمت بين يلينا وسونيا وسط صـخب البــكاء المختلط بالضحكات .

فاذا هدأت العاصفة وخبت الشــهوات وصفت النفوس ، عاد الهدوء الى المسرح وارتفع فى الحديقة صوت طرقات الحارس الرتيبة ، فتطلب منه يليـــنا السكوت ، وتشرع فى عزف لحن ســعيد على البيان سرعان ماتقطعه سونيا بناء على طلب الأستاذ المريض ويسدل الستار .

وفى الفصل الثالث ترتفع نغمة الحوار نفسه حتى تصل الى قمتها فى غزل أستروف بيلينا واغتصابه قبلة منها ، ثم ثورة فانيـــا على الأستاذ واطـلاقه الرصاص عليه . فى هذا الفصل تغنى نغمـــات الحوار الصاخبة وصرخات اليأس وآهات الملل عن كل موسيقى خارجية باستثناء طلقات الرصاص التى يسدل على اثرها الستار .

وتعود نغمة المسرحية فى الفصل الرابع الى الهدوء والرتابة التى بدأت بها وقد شابها مزيد من الحزن والكآبة ، وتسمع أجـــراس خيل عربـــة الأستاذ وزوجته مبتعدة بهما الى غير عودة ، وبعد قليـــل تتلوها عربة دكتور أستروف مبتعدة به هو الآخر ، وينهمك فانيا فى العمل مستخدما العداد الخشبى البسيط الذى يحدث بين الحين والآخر صوتا قلقا غير منتظم ، ويمسح بيده على شـعر سونيا ويقول فى شجن :

« أحس بعبء ثقيل يرقد على قلبى ياطفلتى آه لو تدرين كم يؤلمنى قلبى . . »

(١) « المجلة » ، العدد ٢١ ص ٩٤ .
(٢) ، (٣) « المجلة » ، العدد ٤١ ، ص ٦٣ .

وينطلق صوت سونيا متهدجا يفيض أشجانا ويردد النغمة الختامية فى المسرحية وقد بدأ تليجين يضبط أوتار قيثارته :

« وماذا نملك ياخالى ؟ لابد أن نواصل حياتنا **(فترة صمت)** سوف نواصل الحياة يا خالى فانيا • سنعيش أياما طويلة تتابع فى رتابة وأمسيات مملة ثقيلة •• لابد ان نجتاز المحن القاسية التى يفرضها القدر علينا •• سنعمل فى سبيل البشر من أجل سعادة الآخرين •• فى صبانا وشيخوختنا •• ولن نستريح ابدا •• أما حين يأتى الموت فسوف نستسلم ونستكين •• وهناك وراء أسوار القبور •• سنقول كم قاسينا وكم بكينا وكم كانت حياتنا مريرة •• وحينئذ سيرحمنا الله ويشفق علينا • خالى الحبيب •• سنبدأ حينئذ فحسب حياة جميلة عذبة ممتعة • سوف نستمتع ثم نلقى نظرة الى متاعبنا هذه ونبتسم •• سنراها بعين أخرى واحساس جديد – ثم – •• ثم نعرف الراحة ياخالى •• نعم اننى مؤمنة بهذا كل الايمان •• مؤمنة من كل قلبى وبكل جوارحى **(تجثو أمامه على ركبتيها وتسند رأسها الى كفيه – ثم تقول فى صمت مجهد)** سوف نعرف الراحة ••

(يعزف تليجين أنغاما ناعمة على الجيتار)

ستستريح ياخالى ، سنسمع الملائكة •• ونرى السماء محلاة بنجوم تتلألأ كالماس •• وسوف نرى كيف تشمل رحمة السماء كل شىء •• فتمسح على شرور الارض بيدها الرحيمة وتبرئها •• وتمسح على معاناتنا ومتاعبنا فتختفى جميعها •• وتصبح حياتنا سلاما رقيقا عذبا كأعذب ماتكون القبلات •• اننى أومن بهذا •• أومن به تماما ••

(تمسح دموعه بمنديلها) آه ياخالى المسكين •• لم تبكى يا خالى ؟ **(بصوت تخنقه العبرات)** لم تعرف السعادة حقا فى حياتك ولكن •• انتظر ياخالى فانيا •• انتظر •• فسوف نستريح •• **(تعانقه)** سوف نستريح ••

(الحارس يطرق على خشبته • ماريا فاسيليفنا تكتب ملاحظات على هامش كتابها . مارينا تحيك جوربا) .

سوف نعرف الراحة •• »

ثم يسدل الستار رويدا رويدا عن مشهد من أروع المشاهد التى عرفها المسرح العالمى •

وكم كان المخرج الروسى « لسلى بلاتون » بارعا حقا فى احساسه بكل هذه النغمات الدقيقة المتشابكة ، وفى تنفيذها على المسرح بكل أمانة ، وكان موفقا حين أضاف اليها نغمة أخرى فى شكل افتتاحية موسيقية تعزف على البيان قبل بدء المسرحية ، وان كان العازف نفسه لم يكن بالبراعة الواجبة كما لاحظ أستاذنا الخبير الدكتور حسين فوزى •• وأثناء العزف يفتح الستار عن لوحة كبيرة تتصدر المسرح فى جانب منها صورة لتشيخوف ببسمته الهادئة الحزينة قد سلطت عليها اضاءة خافتة أخذت تزداد اشراقا مع تقدم العزف وارتفاع نغماته ، وتحيط بوجه تشيخوف أشجار غابات تتوسطها هذه الكلمات :

« نحن – جميعا – الشعب ، وكل مانفعله جميل فهو لمصلحة الشعب • سيمضى الزمن ونرحل الى الابد وسينسى الناس وجوهنا وأصواتنا وعدد الاجيال التى جاءت بعدنا ، ولكن عذابنا سينقلب سعادة لمن يأتون بعدنا •• فسيأتى يوم تخيم فيه السعادة والسلام على الارض ، وعندئذ سيذكرنا الناس بكلمات الشكر الطيبة . »

وهى عبارة وردت – باستثناء الجملة الأولى – على لسان « أولجا » فى ختام مسرحية « الشقيقات الثلاث » • وحين انتهى العزف على البيان رفعت هذه اللوحة الى أعلى ، وبدأت أحداث المسرحية ووجه تشيخوف ما زال واضحا يطل على أبطاله طوال المسرحية بطريقة ذكرتنى بما كتبه جوركى عنه بعد أن استعرض نماذج من أشهر أبطال قصصه ومسرحياته :

« •• ونرى صفا طويلا لا نهاية له من العبيد المقيدين ، عبيد الحب ، والغباء والكسل والجشع للمتع الدنيوية ، عبيد الفزع من الحياة ، فرائس مخاوف مبهمة ، يملأون أيامهم بأحاديث لا معنى لها عن المستقبل بعد أن أحسوا الا مكان لهم فى الحاضر •• كثيرون منهم يحلمون أحلاما جميلة عن الحياة الرائعة التى ستتحقق بعد مائتى عام ، ولكن واحدا منهم لا يتوقف ليجيب على مثل هذا السؤال البسيط : من الذى سيجعل الحياة رائعة هكذا اذا كنا جميعا لا نصنع أكثر من الاحلام ؟

ويرقب هذا الجمع الخامل من المستضعفين الذى لا لون له رجل عظيم حكيم دقيق الملاحظة ، يحدق فيهم وعلى وجهه ابتسامة حزينة ، ثم يقول لهم فى نغمة رقيقة ولكنها مليئة باللوم وبحزن يائس فى قلبه ، يقول لهم بصوت لا يقل صدقه عن الخلاصة :

« أيها السيدات والسادة ، هذه طريقة سيئة للحياة ! » (١)

ويتأكد هذا الاحساس نفسه بصورة أخرى عند الناقد « هربرت ج • فولر » :

« ان النفس العظيمة فى مسرحيات تشيكوف هى « نفس » مؤلفها . ونحن نحس بوجود روح تشيكوف دائما ، حتى ولو الانسان ؟ » (٢) .

***

ليس من السهل تحديد المضمون العام للمسرحية، فالناقد السوفيتى يرميلوف يذهب مثلا الى أن :

« •• النغمة الدالة فى المسرحية • وهى مايفضى اليه الجمال من تدمير ، هذه النغمة تظهر فى تنوعات متعددة ، وآستروف نفسه الذى يحزن على تحطيم جمال الحياة هو نفسه صورة للجمال المبدد » (٣)

ويتفق معه الى حد بعيد الناقد الأمريكى « جون جاسنر » حين يرى أن المسرحية :

« تراجيديا فردية (أو لعلها تراجيكوميدى) من ناحية وفى الوقت نفسه دراما جيل حطام السفينة • وهو ليس قاصرا

(١) «Literature and Life», pp. 83, 84.

(٢) « المجلة » – العدد ٥٤ – ص ١٠٠ •

(٣) « ا.ب. تشيكوف » ص ٣٦٢ •

على جيل تشيخوف ، لان دورة تاريخ الانسان تكشف عن كمون حقيقة خالدة فى المسرحية كخلود الضياع الانسانى • » (١)

ويسرف بعض النقاد فيرون فى المسرحية ، وفى أدب تشيخوف بعـــامة ، نوعـــا من التشـــاؤم السوداوى ، لأنه يحـــرص على تصوير تعاســـات الحياة ، ويرسم شخصيات يائسة ضائعة لا تقوى على صنع شىء ، فى حين يسرف فريق آخر فى تأكيد عبارات النقد الاجتماعى والدعوة الى العمل التى وردت على ألســـنة أبطال المسرحية ، والدكتـــور أستروف بصفة أخص ، ويعتبرون تشيخوف داعية للعمـــل الايجابى ، ومبشرا بالثـــورة الاجتمـــاعية القـــادمة •

والواقع أن تشيخوف أبسط من هذا بكثير ، فهو انسان صادق عميق الاحساس بانسانيته ، وفنان مرهف لم يستطع أن ينفصل عن مجتمعه أو يحجب عن عينيـــه ومشـــاعره ماتفيض به بلاده من مظالم وتعاسات ، فجاء أدبه معبرا أصدق تعبير عن الفترة التى عاشها ، متطلعا فى الوقت نفسه الى حيـــاة أفضل للأجيال القادمة ، دون أن يفتعـــل بطولات زائفة أو يخترع انتصارات ثورية لا تسمح بها فترة الركود التى عاصرها فى بلاده ، وكل هذا واضح فى « الخال فانيا » والعمل الـــذى يتحدث عنه أبطال المسرحية كثيرا ليس طريقا للسعادة ، بل هو مخدر يساعدهم على النسيان ، كما لاحظ اريك بنتلى بحق • (٢) أما السعادة فلن يعرفوها أبدا طالما ظلت الظروف المحيطة بهم خانقة على النحو الذى تصوره المسرحية •

وتشيخوف حين يقدم لنا هذه الصورة الدقيقة لحياة مجموعة من الناس العاديين يقـــدم لنا فى الوقت نفسه صورة صادقة لمجتمعـــه والظـــروف السائدة فيه ، بل وللانسانية بشكل عام ، وهـــذا عنصر من أهم عناصر بقائها ، وتشيخوف من هـــذه الناحية يتابع تقليدا راسخا من أهم تقاليـــد المسرح الروسى ، فالناقد الانجليزى « جورج كالدرون » يفرق بين المسرحية الغربية العادية وبين المسرحيـــة الروسية فى القرن التاســع عشر على أســـاس أن الأولى ذات جاذبية مركزية centripental بمعنى أن انتباه المتفرج يتجه الى مجموعة معينة من الناس يراهم أمامه على المسرح مباشرة ، فى حين أن المسرحية الروسية على العكس من ذلك ذات قوة طرد مركزية centrifugal ، أى أن مجموعة الشخصيات التى تظهر على المسرح توجه اهتـــمام المتفرج الى الانسانية بأوسع معانيها • (١)

ويتفق « جون جاسنر » مع هـــذا الرأى ، ولكنه يذهب الى أن هذه الخاصية الانسانية العامة ليست قاصرة على المسرح الروسى وحـــده ، وانما تتحقق كذلك فى كثير من المسرحيات الغربية من أمثـــال مؤلفـــات شكسبير وراســـين وموليير وابســـن وستردنبرج (٢) • والحق أن هذه الخاصية أوضح ماتكون عند تشيخوف ، وكل ماذكرناه من مقومات مسرحه من اتجاهه الى تصوير حياة العاديين من الناس ، الى ما يميزه من شاعرية حزينة وموسيقى موحية ، كل هذه السمات تتجه الى تأكيـــد هـــذا المعنى الانسانى العـــام ، كما أنه يلجأ فى معظم مسرحياته الى حيلة أخرى تؤكد هذاالمفهوم ، فبدون مناسبة نراه ينتقل من حديث شخصى حميم الى ذكر ألمانيا أو أمريكا ، أو افريقيا كما حدث فى الفصل الأخير من « الخـــال فانيا » حيث نرى خريطـــة لافريقيا معلقة فى حجرة فانيا « لايستفيد منها أحد» على حد تعبير المؤلف نفسه ، وان استـــفاد منها هو نفسه قرب نهـــاية الفصل فى جملة واحدة يقولها أستروف وهو يتهيأ للرحيل ، اذ يتجه الى الخريطة ويقول :

« لابد أن الجو شديد الحرارة فىافريقيا هذه الايام •• »

فيجيبه فانيا :

« نعم •• محتمل جدا » •

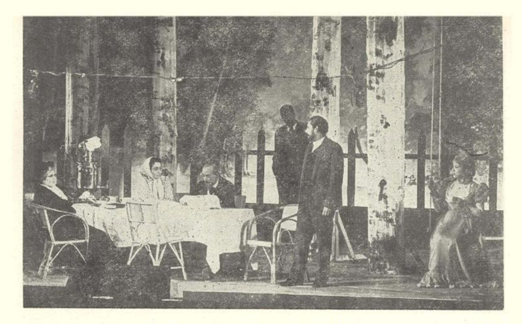
هذه العبـــارة كانت كافية وحدها للانتقـــال بوجداننا من المشكلة الخاصة التى تعرضهاالمسرحية الى رحـــابة الانسانية العريضـــة ، فهى تتسلل الى لا وعينا دون أن نشعر ، لتوحى لنـــا بمعنى كبير جدا ، وهو أن الانسان الذى رأيناه هنا حائرا مختنقا لا يعرف كيف يعيش هو نفسه الانسان فى افريقيا وفى آسيا وفى كل مكان • ولم يغب مدلول هـــذه العبارة الصغيرة عن فطنـــة جوركى فقال فى احدى رسائله لتشيخوف :

« عندما شرع الطبيب فى الفصـــل الاخير من « فانيا » يتحدث عن حرارة الطقس فى افريقيا أخذت أهتز أمام وجودك البائس الذى لا لون له • انك لتضرب هنا فى الصميم ولكم أتحكم الضرب ! انك تتمتع بموهبة فياضـــة • ولكن قل لى

(١) «Masters of The Drama», p. 517.

(٢) «In Search of Theater», p. 340.

(١) (٢) «Masters of the Drama», p. 502.



سميحة ايوب (يلينا) ، عبد الله غيث (فانيا) ، محمد الدفراوى (استروف) ، حسن البارودى (تليجين) ، سهير البابلى (سونيا) ، ناهد سمير (الام ماريا) فى الفصل الاول من المسرحية

اى مسمار تود ان تغرزه بمثل هذه الضربات ؟ هل أنت تحبى الانسان ؟ » (١)

من هـذا كله ندرك أهم مقومات عظمة مسرح تشيخوف وبقائه ، وهو أنه كان « أستاذا فى الخاص والعام على السواء » كما وصفه اريك بنتلى (٢) بحق .

***

ترجم المسرحية باقتدار وفهم سمير سرحان ، ومحمد العنانى ، وليس لنا على الترجمة سوى ملاحظات قليلة تتصل بتركيب بعض الجمل ، وبكثرة استخدام كلمة « حسن » ، وبترجمة Waffles بفطيرة ، ثم ماورد على لسان دكتور أستروف من أن « الصراصير تغنى » و « العب غيرها » وهما عبارتان لاتتمشيان بطبيعة الحال مع الجو الشاعرى الغالب على المسرحية ، والذى نجحت الترجمة فى الاحتفاظ بنسبة كبيرة منه ، بحيث يستحيل علينا أن نتصور مثل هذه المسرحية مترجمة الى العامية كما يدعو البعض ، دون أن تفقد كل جمالها وشاعريتها .

وصمم الديكورات الفنان صلاح عبدالكريم فحقق فيها مستوى ممتازا حقا ، وتجاوب مع روح النص بصورة واضحة ، فغلب الألوان الزاهية المشرقة دون اسراف ، على ديكورات الحديقة ، فى الفصل الأول حيث نتعرف على الشخصيات ونستمع الى النغمات الأولى الهادئة من المسرحية ، فى حين غلب الالوان القاتمة على ديكورات الفصل الثانى حيث نرى الأستاذ يعانى آلام مرضه ويعذب كل من حوله ، وحيث يتكشف لنا جو الكبت والضياع الذى تعيش فيه معظم شخصيات المسرحية ، فاذا انتقلنا الى الفصل الثالث وجدنا لونين اثنين لا ثالث لهما ، الأبيض والأزرق الداكن ، وفى رأيى أن هذا الوضوح فى الالوان يتفق مع الجو النفسى السائد على هذا الفصل الذى أحب أن أسميه فصل المصارحات ، فيه يعلن أستروف عن اشتهائه ليلينا ، ويصارح الأستاذ الجميع بخططه ورغبته فى بيع الضيعة ، فينفجر فانيا ويعلنه برأيه الصريح فيه وفى تفاهته وسخفه .. كل شىء واضح محدد فى هذا الفصل يتناسب مع ألوانه الواضحة الحاسمة .. وفى الفصل الأخير نعود مرة أخرى الى الألوان الكابية التى سيطرت على ديكورات الفصل الثانى ، فهى تتفق كذلك مع حالة الرتابة التى بدأت تعود سيرتها الأولى وتسيطر على الأحداث والشخصيات.. ونفذ هذه الديكورات الفنان عبد الله العيوطى بدقة

(١) بين جوركى وتشيخوف « مراسلات » ، ص ٥

(٢) "In search of Theater", P. 336.



مشهد من الفصل الاول من المسرحية عند تقديمها لاول مرة فى مسرح الفن بموسكو عام ١٨٩٩ ، والشخصيات من اليمين الى اليسار : فانيا ، يلينا وتؤديه « أولجا كنيبر » التى تزوجها تشيخوف بعد ذلك ، دكتور استروف ، (ويؤديه ستانسلافسكى مخرج المسرحية) ، الام ، سونيا : تليجين · لاحظ التقارب الشديد بين التكوين الجسمانى للممثلين ولنظائرهم من ممثلينا المصريين الذين ادوا نفس ادوارهم ·

واتقان لا يشوبهما الا وضوح قطع الخشب التى تسند الأشجار الضخمة فى الفصل الأول لجمهور الصفوف الجانبية على الاقل ، ثم تجعد كساء هذه الاشجار نفسها بعد بضعة أيام من بدء العرض بصورة حددت ملامح أعمدة الخشب الرفيعة بداخلها ··

والذين يتصورون أن المخرج الروسى لسلى بلاتون لم يقدم لنا شيئا جديدا فى هذه المسرحية عليهم أن يقرأوا هذه السطور لأستاذه ستانسلافسكى :

« لست أتجاسر على أن أقوم بمهمة وصف مسرحيات تشيخوف ، ان سحرها لا يكمن فى الحوار ، بل فيما وراء الحوار من معان ، فى لحظات الصمت ، فى نظرات الممثلين ، وفى الطريقة التى يعبرون بها عن مشاعرهم · كل شىء فى هذه المسرحيات تنبعث فيه الحياة : الاشياء ، والاصوات ، والمناظر ، والصور التى يخلقها الممثلون · نحن هنا فى حالة الهام خلاق واحساس فنى خالص ·

وكان تشيخوف هو الذى أوحى الى بالاتجاه الى الالهام والاحساس . فلكى تكشف عن المكنونات الداخلية فى مسرحياته لابد ان تغوص فى أعماق روحه · وهذا ينطبق بطبيعة الحال على كل مسرحية ذات مضمون روحى عميق ، ولكنه بالنسبة لتشيخوف ألزم لانه لا تناسبه طريقة سواها ·· لذلك كان من الخطأ تمثيل مسرحيات تشيخوف بسطحية ، أو تقديم الصور دون التعبير عن أحاسيسها الداخلية وحياتها المستخفية · فأهمية مسرحيات تشيخوف ترجع الى القيم الروحية التى تمثلها شخصياته .

والممثلون الذين يشتركون فى مسرحية لتشيخوف يخطئون اذا حاولوا أن يمثلوا أو يشخصوا · ففى مسرحياته ينبغى أن يوجدوا ، أن يحيوا ويعيشوا بالفعل ، ويسيروا قدما فى الخط الداخلى العميق للتطور الروحى · فهنا تكمن قوة تشيخوف ، فى قدرته على التلوين ، معتمدا فى كثير من الحالات على أساليب للتأثير متصلة باللاوعى · » (١)

وأكبر جهد بذله المخرج الروسى لم يكن فى اعداد المناظر والاضاءة والمؤثرات الصوتية وغير ذلك من أدق عناصر العرض المسرحى ، فمثل هذا الجهد من الممكن أن يبذله أى من مخرجينا المثقفين المدربين لو توفرت لهم الامكانيات ووضعوا كل طاقتهم الفنية فى العمل الذى يخرجونه ، وقلما يفعلون ، ولكن الجهد الأكبر بذله المخرج مع الممثلين فى محاولة تدريبهم على هذه الطريقة الخاصة فى الأداء ، وعاونه فى ذلك مخرجنا العربى الشاب كمال ياسين · وقد توصل المخرج السوفيتى فى ذلك الى نتائج طيبة لا يستهان بها ، يكفى أنه احتفظ للمسرحية بشاعريتها ، وبعد بها عن أسلوب الأداء التقليدى بما فيه من افتعال وصخب ، وهذا أهم ما حققته هذه التجربة المسرحية ، بالاضافة الى الجهود الأخرى التى بذلها المخرج الضيف فى كل صغيرة وكبيرة من عناصر العرض المسرحى حتى ظهرت المسرحية فى ثوب قشيب مصقول خال من الهنات الصغيرة التى عودنا عليها مخرجونا ·

واذاكان المخرج لم ينجح بعد ذلك كل النجاح فى الوصول بالأداء المسرحى الى قمته التشيخوفية

(١) KONSTATIN STANISLAVSY : «My Life in Art». Moscow, Foreign Languages Publishing House, pp. 260, 262.

المنشودة ، فيخيل الى أن الذنب فى ذلك ليس ذنبه ، وانما ذنب الظروف غير الطبيعية التى يحيا فيها ممثلونا هذه الايام ، فى زحمه العمل الصاخب بين الاذاعه والتليفزيون ، والعروض المغرية التى تنهال عليهم من كل مكان ، بالاضافة الى جدة مسرح « تشيخوف » عليهم . وكلها ظروف تجعل من الصعب على الممثل أن يحقق الصفاء الروحى اللازم لأداء أمثال هذه النصوص الحساسة المرهفه ، أو يحقق ماتستلزمه من ايمان داخلى عميق بالقيم الفنية والانسانية التى تقوم عليها ، فيعيش دوره ولا يمثله ، ومع ذلك فقد أبلى ممثلو المسرحية بلاء طيبا ، وحققوا قدرا من النجاح لا يستهان به ، ووصل بعضهم الى مستوى فى الأداء لم يحققه فى أى مسرحية من قبل ، وأخص بالذكر سهير البابلى التى كنت أعتبرها من قبل ممثلة ضعيفة ، بل فاشلة فى كثير من الأدوار التى أدتها ، فاذا بها فى دور « سونيا » تقفز الى مستوى ممتاز حقا بالنسبة لكل تاريخها الفنى السابق ، واذا بها تكشف عن طاقات فنية وروحية لا يستهان بها . وقد حقق عبد الله غيث من قبل نجاحات عديدة ، ولكنه فى دور « الخال فانيا » مثل كما لم يمثل من قبل .

وقدم محمد الطوخى دورا من أفضل أدواره ، اذ تلاءم صوته العريض الأجوف مع مافى شخصية الأستاذ سيربرياكوف منغرور وادعاء . أما سميحة أيوب فلم تكن فى أحسن حالاتها رغم مافى شخصية « يلينا » من امكانيات للابداع والتفوق .

وكذلك بذل محمد الدفراوى جهده فى أداء دور الدكتور أستروف ، ونجح فى أدائه الى حد بعيد ، ولكنى أعتقد مع ذلك أن الدور لا يلائم طاقته الفنية الداخلية وطبيعة صوته الفتى الرنان ، وهنا يقع اللوم على المخرج الذى يخيل الى أنه كان حريصا على أن يختار الممثلين بحيث يطابقون تكوينا جسميا معينا ، قريبا قدر الامكان من تكوين ممثلى المسرحية فى اخراج ستانسلافسكى عام ١٨٩٩ ، ويتضح صدق ذلك من تأمل الصورة المنشورة مع هذا المقال لمشهد من هذا العرض الأول ، ومقارنة أحجام الممثلين فيها بأحجام ممثلينا الذين أدوا نفس الأدوار . واذا صح هذا الفرض أدركنا كذلك لماذا لم يلمع حسن البارودى فى دور « تليجين » رغم مابذله من جهدمخلص هوالآخر ، فتكوينه الجسمانى وان قارب تكوين الممثل الروسى القديم الذى أدى نفس الدور ، الا أن طاقاته التعبيرية لا تتلاءم بحال مع طبيعة هذه الشخصية التى لم يعرف صاحبها اليأس بحال رغم فقره وضياعه ، بل ظل طوال المسرحية يردد الألحان على قيثارته فى استسلام تام لمصيره .

***

كل ذلك لايقلل من قيمة هذه التجربة الخصبة ، بل على العكس يزيد من قيمتها ، ويدفعنا الى مطالبة المسرح القومى بالمزيد من أمثالها ، وأنيجعل لنفسه مستوى فنيا خاصا لا يتنازل عنه بحال ، بعد أن أثبت اقبال الجمهور على هذه المسرحية العسيرة فساد الزعم القائل بأن الجمهور لا يقبل الا على المسرحيات الهازلة الرخيصة . واتساع رقعة النشاط المسرحى فى بلادنا وتعدد الفرق يفرض على المسرح القومى أن يتشدد فى مستوى كل مايقدمه من مسرحيات حتى يظل محتفظا بمكانته كمسرح الدولة الأول الذى يقدم أرفع المستويات الفنية مهما كلفه ذلك من جهد .





(دنيا) فيلم تليفزيونى (٢٨ دقيقة) ، عرض بمهرجان الاسكندرية الدولى الثانى للتليفزيون سنة ٦٢ ، ثم بمهرجان ليبزج سنة ٦٣ ، وهو تجربة جديدة فى مجال الفيلم العربى ، فيه اثارة لذهن المتفرج ، ولكن الغموض غلب عليه ، مما جعل الاراء تختلف فى تقديره ، غير أنه فى جملته موضوع يستحق الدراسة . ونحن اذ نقدم هــــذه الدراسة عنه ، نسبقها بنص القصة الاصلية ، ثم نص السيناريو ، حتى نضع أمام القارىء كل جوانب الموضوع .

ولعل هذه أول مرة ينشر فيها نص كامل لسيناريو بالعربية ونأمل أن تتلوها محاولات أخرى ، حتى تكون لدينا مكتبة تسهم فى دراسة السينما على أسس أكاديمية ، وخلق (أدب السينما) الذى أخــذ ينتشر فى الخارج فى السنوات الاخيرة .. ولا يسعنا الا أن نشكر ادارة المجلة على افساح صدرها لنا ونقل الفكرة الى حيز الوجود .

صلاح أبو سيف

دنيــا قصة بقلم : فتحى غانم

القاهرة ، قلب كبير ينبض فيه شوارع وحارات وأزقــة ودروب . يسير فيها ذلك الخليط العجيب المتنافر الذى يطلق عليه اسم الناس .. رجال أعمال وشحاذون ، سيدات أنيقات وبائعات أوراق يانصيب ، أجانب من لندن ونيويورك وفرويون من صهرجت وشندويل ، رجال بوليس ولصوص ونشالون ، أطفال صغار حمر الوجنات ، وأطفال صغار جامدو النظرات صفر الوجوه ، كناسون .. وعشاق !

ولكل واحد من هؤلاء حياته الخاصة ، وسره الذى ينطوى عليه صدره ولا نعرفه ، لكل واحد منهم نظرة للحياة ، وأمــل يتمنى الحصول عليه ، وعمل يسعى اليه ، وضمير يقلقــه ويؤنبه .. وغرائز تفكر له..

ويخرج الناس الى الطريق ، ويسيرون فيه ، وهم غـرباء لا يعرفون بعضهم بعضا ، كل واحـد منهم عالم قائم بذاته ، مجهول تماما عن الاخر ، ليست بينهم صلة ، ولا تربطــهم ببعض أية رابطة ، ثم يتبادلون النظرات ، ويتصــــادمون . ويتقابلون ، ويتجرون ويشتجرون ، واذا قابل رجل البـوليس لصا قبض عليه ، واذا قابل فتى فتاة غازلها ، واذا قابل مدين دائنه تحاشاه وفر منه ، واذا قابل طفل هزيل بقية سيجـارة مطفأة انحنى عليها والتقطها ، واذا قابل طفل محمر الوجنات بائع حلوى ملأ جيوبه منها ..

وفى أثناء هذا تتسرب بين الغرباء مشاعر مختلفة ، من الحب والحسد ، والشكر ، والحقد ، والغضب ، والسرور ، والفهم ، والخوف .. وغير ذلك من المشاعر التى تعمر بها قلوب البشر.

وهذه قصة جماعة من الغرباء ساروا فى طريق واحد ، فى احدى تلك الامسيات وقد تقدم الليل ، ثلاثة من الكناســين وملاحظهم ورجل بوليس وعاشقان تقابلوا وهم غرباء وتبادلوا النظرات ، وتبادلوا بضع كلمات ، ثم تفرقوا وهم ما زالــوا غرباء ، ولكن كل واحد منهم ترك فى نفس الآخر بعضا مــن المشاعر أثرت فيه لفترة طويلة من حياته ..

يبدأ الطريق بكوبرى وحى من أحياء الاغنياء وينتهى بكوبرى وحى من أحياء الفقراء ، وكان الصمت والهدوء يسودان الطريق فى بدايته الا من وقع أقدام العاشقين ـ دنيا وبدر ـ وهمـا يسيران متجهين الى الكوبرى الآخر وحى الفقراء وكان نقيق الضفادع وصفير صرصار الليل يشتدان فجأة ، ويملأن آذانهما ثم يتلاشى الصوت وكأنه غير موجود ، ومن حين لآخر تمــر سيارة منطلقة فى سرعة مخيفة ، تجعل الكلاب المتسكعة فى الطريق تفر مذعورة ، ثم تمر سيارة متمهلة تنطلق ألحان الجاز مــن داخلها ، فتتقدم الكلاب منها وتحوم حولها فى فضـول شـديد وتلاحقها بالنباح ..

وفى وسط الطريق بين حى الاغنياء وحى الفقراء وقف رجل البوليس ، جامدا كتمثال من الحجر ، ينظر أمامه الى البيوت القليلة المضاءة على الشاطىء الآخر من النهــر ، ويفكر فى شبه ذهول يخالطه النعاس فى بيته القائم هناك على الضـفة الاخرى من النيل ، ثم يخرج من تفكيره فجأة على صــوت سيارة تمر به وهى منطلقة فى سرعة مخيفة ، وتعود الحياة الى جسمه فيتململ فى وقفته ، ويتقدم الى الامام بضع خطــوات حتى يصل الى أحد تقاطع الطريق ، ويرقب الشارع الخالى أمامه بعيون حادة كعيون الصقر ، وكأنه يبـحث عن لص أو قاتل سفاك يتسلل مختفيا فى الظلام .. ثم يسعل رجــل البوليس فى صوت خشن عال ، ويظل يسعل حتى يجـاوبه سعال آخر آت من بعيد ، وعندئذ يعود أدراجه بضع خطوات ، وتعاوده أفكاره القديمة فيقف جامدا كتمثال من الحجر ، ينظر

امامه الى الشاطىء الآخر من النهر ، ويفكر فى شبه ذهول يخالطه النعاس على بيته القائم هناك ..

فى ذلك الوقت كانت جماعة من الكناسين قد بداوا عملهم فى نهاية الطريق عند الكوبرى وحى الفقراء .. امسك ثلاثتهم بمقشاتهم ذات الايدى الخشبية الطويلة ، وبدأوا يكنسون الطريق ، ويجمعون القاذورات ، وقشر فول السودانى ، وقوالح الذرة والورق الملطخ ببقع زيت الطعمية والحلاوة الطحينية التى يأتى بها أهل الحى ، عندما يهربون من بيوتهم ذات الحجرات الضيقة والسقوف الواطئة ، المزدحمة بالاطفال والفتيات والأثاث القديم البالى المكوم الذى لا يصلح للاستعمال ..

وتخرج كل عصر قوافل الاطفال والفتيات فى « فساتينهم » البمبة واللبنى ومعهم سيدات بدينات يتحركن فى ثقل وقد حمل الجميع صررا وسلالا فيها الطعام ، وعندما تصل القافلة الى الحشيش المزروع على طول طريق النيل ، تجلس السيدات البدينات وهن يلهثن ، وتمشى الفتيات رائحات غاديات ، يتبادلن النظرات مع الطلبة فى بيجاماتهم وجلابيبهم ، وهم يقرأون فى كتب وكراريس ممزقة ، ويأكلون الفول السودانى واللب فى سرعة ونهم ، اما الاطفال والتلاميذ الصغار فيلعبون الكرة وقد علا صياحهم واشتدت حماستهم مع ازدياد عدد الاهداف ، لقد تقدم الليل وذهب كل هؤلاء ولم يبق الاالطريق الخالى وآثار اهل الحى يجمعها عبد الستار وأمين وفرج من فوق الحشيش ..

وعلى الحشيش فى بداية الطريق ، سار العاشقان ـ دنيا وبدر ـ جنبا الى جنب كان الطريق نظيفا ، والحشيش قائما نديا لم تدسه الاقدام ، وكانت القصور على الرصيف الآخر من الطريق شامخة جميلة ، يخرج الضوء الباهر من نوافذها الزجاجية العريضة وتتراءى من خلالها اشباح نساء ورجال يظهرون ويختفون فى رشاقة وخفة ..

وسمعت دنيا صوت بدر وهو يقول :

ـ ماذا افعل ؟

ولم تجب دنيا ، وسرحت ببصرها فى ماء النهر ، وقد غشته الظلمة واضيئت حوافيه بمصابيح النور على طول الطريق ، واحست بثورة تتجمع فى صدرها . انها لم تعد تحتمل هذا السؤال : ماذا افعل ؟..

انه كثيرا ما يقول كالطفل الصغير ، ليس معى نقود ماذا افعل ؟.. انا متعب قلق ماذا أفعل ؟.. انا احبك ... ماذا أفعل ؟..

لقد افسدته امه ، عودته أن تعطيه النقود ليلهو ويتسلى ، انه لم يعرف الجوع ابدا ، ولم يحس بحاجته الى العمل من اجل أن يجد الطعام . أمه تعد له الافطار فى الصباح والغذاء فى الظهر ، والعشاء فى المساء ، وهو يدخل البيت ويخرج منه وكانه يعيش فى فندق مريح ، وامه واثقة من انه حتما سيعود لانه محتاج اليها ، ولانه لم يعرف التشرد فى الشوارع ، ولم يفقد ماواه فى يوم من الايام .. سريره معد دائما ، عليه الاغطية نظيفة مرتبة ، دون أن يدرى كيف ترتب وكيف تنظف .. كيف يشعر بدر بمسئوليته فى الحياة ؟ هل يظن انى امه وانى سادلله مثلها ، ليتنى كنت أستطيع ، ولكنى متعبة ومحتاجة الى من يعتنى بى .. انا أحبه .. ولقد قلت له أنا احبك وبغيرك لن أجد معنى للحياة وانا واثقة من انه سيكون طبيبا ناجحا ، لقد رايته يعمل فى العيادة .. وكانت على شفتيه ابتسامة جميلة ، وفى عينيه لمعان السرور ، وفى فمه سيجارة ينفث دخانها فى ثقة ، وكان يمزح مع الرجل العجوز المريض ، ويقول له مشيرا الى :

ـ اليست هذه السيدة أجمل النساء فى الوجود ، ونظر الرجل العجوز الى ، يتفحصنى بعينيه المحمرتين الكليلتين ، وقال :

ـ ربنا يخليلك الست يا دكتور ، ويطرح البركة فى اولادكم .

وتقابلت عيوننا ـ انا وبدر ـ من فوق راس الرجل العجوز، ونظر بدر الى فى قلق وعرفت انه يحس بانه يخدع الرجل العجوز ، وانه على وشك ان يصارحه باننا غير متزوجين فهذه هى عادته ـ حب الصراحة ـ وفتح بدر فمه ، وكدت أسمعه يقول :

ـ ماذا افعل ؟.. هل أصارح الرجل العجوز بالحقيقة ؟

ولكنه عاد واغلق فمه ، ودس يده فى جيبه يبحث عن علبة سجائره وضاعت لمعة السرور من عينيه ، وتجهم وجهه وقداصبح كالطفل العنيد الذى يريد ان يحطم اى شىء ..

وقال العجوز وهو يمسح عينيه بالقطن :

ـ آجى امتى يا دكتور ؟..

فصاح بدر فى عصبية :

ـ مش عايز اشوف وشك تانى ..

وتغير وجه العجوز من الدهشة وقال :

ـ ليه يا دكتور ؟..

فصاح بدر فى انفعال :

ـ انا ح اقفل العيادة ح ابطل شغل ..

ولما خرج المريض تقدمت منه ، ولكنه نظر الى فى شراسة وهياج ، وكنت ارثى له واحبه ، واحس بعجزه ، وعدم قدرته على الاستقلال برأيه ، والتصرف فى حياته ، وان يتزوجنى وان يستمر فى عمله ..

وخرجت دنيا من تاملاتها على صوت بدر يسأل فى الحاح :

ـ ماذا بك ؟

والتفتت دنيا اليه ، وهى تنظر حولها فى الطريق ، ورءوس الاشجار ومصابيح النور ومياه النيل ، وقصور الاغنياء على الرصيف الآخر من الطريق ، وخرجت دنيا من افكارها تماما، وقالت فى صوت متحشرج كانها قد استيقظت لتوها من نوم عميق :

ـ لا شىء ..

ـ انت تفكرين ...

ـ نعم ...

ـ فيم تفكرين ؟...

ـ أشياء كثيرة ..

ـ ما هى ؟...

ـ اشياء تافهة .

ـ آه .. ما اخطر الاشياء التافهة اذا ما استقرت فى راسك الجميل ..

ـ اتسخر منها ؟..

ـ لا .. ولكنى اعرف غرامك بالمنطق .

ـ وانت ؟..

ـ انا .. انا لا أعرف المنطق ... انا رجل يحب ..

ـ تحب كصبى فى السابعة عشرة من عمره ..

ـ وأنت تحبين كامرأة عاقلة فى الاربعين .. ألا يمكن أن نلتقى ..

ـ أنت مجنون ..

ـ نعم مجنون .. كل العالم لا يعدل نظرة واحدة من عينيك .. أليس هذا جنونا ؟

ـ لو قل حبك لى ...

ـ لو جف ماء هذا النهر.. لو قصر هذا الطريق.. لو انطفأ نصف نجوم السماء .. لو يبس نصف اوراق الشجر ..

ـ بدر .. كفى ..

ـ دنيا ..

ـ أنت تخيفنى ..

ـ هل يخيفك حبى ...

ـ أنت تحلق فى عالم مسحور ...

ـ الحب يصنع المعجزات ..

ـ ليست لى أجنحة مثلك ..

ـ كيف .. أنت ملاك ..

ـ أنا ما زلت على الارض ..

ـ ماذا تفعلين هناك ..

ـ أرقبك .. اتفرج عليك .. انا لا أريد هذا ..

ـ ماذا تريدين ؟

ـ أن أشاركك ...

ـ فى العالم المسحور ..

ـ بل على الارض وسط الناس ..

ـ وماذا تفعل على الارض ؟

***

على الأرض فى وسط الطريق ، ثبت رجل البوليس بندقيته وهو يحدق بعينى الصقر باحثا عن القتلة واللصوص ..

وسعل رجل البوليس ، وكرر سعاله ، حتى جاوبه سعال آت من بعيد ، ولكنه سمع أيضا صوتا يمزق سكون الليل لرجل يصيح : يا كريم .

وعلى الارض فى ذلك الوقت فى نهاية الطريق ، كان الكناسون عبد الستار وأمين وفرج قد فرغوا من كنس المنطقة القريبة من الحى الفقير ، وبدأ الطريق يصبح أكثر نظافة ، وكان فرج قد سبق زميله مسرعا فى الطريق ، وهو يصيح فى صوت عال يمزق هداة الليل :

ـ يا كريم ..

كان وجه فرج متجهما وعيونه شرسة هائجة ، وكانت لحيته الكثيفة تغطى وجهه وتحوله الى شبح مفزع يخترق حجب الظلام . ولقد حدث كل شىء فجاة ، فقد كان فرج يكنس الارض ـ مع زميليه وهو صامت كأنه يستمع الى حديثهما ، وقد اعتادا الا يشركاه فى حديثهما لما يعلمانه عن « دروشته » وتدينه ، وانصرافه الى التفكير فى أشياء رهيبة ، وقد كان أمين يعتقد أن فرج على صلة ـ باخواننا بسم الله الرحمن الرحيم ـ العفاريت ـ وفجأة انطلق فرج وحده ، وقد كف عن الكنس ، وجعل يرفع رأسه ويطيل رقبته ويلويها يمينا ويسارا وهو يصيح :

ـ يا كريم ..

وقد توقف عبد الستار عن الكنس وهو يلهث وقال لزميله أمين :

ـ وبعدين ..؟ فرج ح يعملها كل ليلة !

ـ سيبه فى حاله ..

عبد الستار : ميعاد الملاحظ قرب .. ولو شافه النوبادى ح يطرده ..

أمين : يطرد يطرد .. هو محتاج لشغل ..

عبد الستار : وياكل منين ؟..

أمين : بيقولوا انه متجوز باسم الله الرحمن الرحيم جنية بتحبه وكل ما يرجع البيت يلاقيها مستنياه ، وعلى الطبلية فراخ وحمام .. وأصناف أكل تانية منعرفهاش ..

عبد الستار : ويعنى لو طردوه الجنية توكله ..

أمين : فطار وغدا وعشا ..

عبد الستار : يا راجل بلاش تخريف .. احنا نغطى عليه ..

أمين : وهو ليه ميكنسش الارض معانا ، ويشوف التراب اللى ملا عنينا وسد بقنا قبل ما نموت . اللى يعيش على الارض لازم يشتغل ، واللا يسيب غيره يكنس الارض وياكل عيش .

عبد الستار : ميعاد الملاحظ قرب .. ولو شافه النوبادى

أمين : أمين معدش فى قلبه حنيه ، أمين بيلم الزبالة ، وبيعين الوساخة اللى الناس بترميها ، أمين ميقدرش يشتغل لوحده ، ومش فاضى لدروشة الشيخ فرج وشغل بسم الله الرحمن الرحيم أنا طهقت ، دى حاجة تكفر .. يا ساتر ..

***

ـ يا ساتر .. أف لم أعد أحتمل ..

قالتها دنيا فى حدة ، وهى تتقدم مع بدر فى الطريق ،وسألها بدر فى قلق :

ـ دنيا .. ماذا يزعجك ؟..

ـ انى دائمة التفكير فى حبنا ..

ـ وماذا ترين ؟..

ـ انه لن يستمر ..

ـ انه لن ينتهى ..

ـ بدر .. نحن نسير كقضبان القطار فى خطوط متوازية ، لا نلتقى أبدا ..

ـ الم نلتق فى الحب ؟..

ـ الحب .. الحب .. انك تحول الحب الى مجرد كلمة

ـ أنت قاسية .. أين حنانك يا دنيا ..

ـ دنيا لم يعد فى قلبها حنان ، دنيا تفكر فى مصير هذا الحب ، دنيا تتحمل كلام الناس ، والسنتهم القذرة ، وتواجه غضب أهلها الذين يعولونها ، دنيا ليس لديها وقت لتحتمل دروشتك .. وخيالك .. ساتركك يا بدر ..

ـ دنيا .. سأفقد معنى الحياة ..

ـ أنت تحلق فى الخيال ، لانك لا تطيق ما ينتظرك على الارض .. انت تخشى العمل وتهرب منه ، ان أعين الناس تلقى بى فى الطين وكلامهم يلطخنى بالقذارة ، وعلى وحدى أن أكنس كل هذا ، وأن أجمع الزبالة ، التى يرميها على الناس ، ثم انسى كل هذا وأمشى معك على شاطىء النيل لتكلمنى عن الحب والعالم المسحور ..

لا يعلم أحد كيف ظهرت دراجة الملاحظ ، ولا كيف اتجهت فى الحال ـ وكأنه مركب فيها جهاز رادار ـ وأقبل على صوت رجل البوليس ، وقد شد يده على بندقيته ، ورفع عبد الستار وأمين مكنستيهما على كتفيهما كأنهما بندقيتان ، وجريا نحو الصوت العالى ، وكان الملاحظ يزعق ، وقد انتزع المكنسة من يد الشيخ فرج :

ـ والله ما انت ماسكها فى حياتك .. ده أنا صبرت وصبرت .. وانت بتتمادى فى هبلك ، وهى دى فلوس ابوك ، ولا تكية بتاكل منها ..

ثم التفت الملاحظ الى عبد الستار وأمين وقال لهما فى حدة :

ـ انتم واقفين تتفرجوا على ايه .. يا للا كملوا الشغل ، وسيبوا الراجل دا فى حاله ..

قالت دنيا :

ـ أنا صبرت وصبرت وانت بتتمادى ..

ـ ماذا أفعل ؟ ..

ـ لا تفعل شيئا .. أنا لا ادرى ماذا يمكنك أن تفعل ...

واستدارت فجأة وعادت مسرعة فى طريق الكوبرى وحى الاغنياء ووقف بدر جامدا ، لا يقوى على الكلام ، والكلمات الوحيدة الجائرة فى فمه هى : ماذا أفعل ؟ ..

وسمع بدر صوتا يسأله :

ـ الساعة كام من فضلك ؟

ورفع بدر يده ونظر الى معصمه ، ثم قال فى وجوم :

ـ متأسف ممعييش ساعة ..

وتركه أمين ـ السائل عن الوقت ـ ومن خلفه عبد الستار ، ومضيا فى الطريق الذى عادت منه دنيا ..

وأراد بدر أن يعود هو الآخر ، ولكن شيئا فى نفسه منعه عن التقدم ، وأحس بوحدة ، وملأت أذنيه أصوات نقيق الضفادع وصفير صرصار الليل ، ونباح الكلاب ، وأحس فجأة بكل ما تحدثه هذه الموجودات من أصوات ، وكأن كل شىء فى الطريق الساكن يتحرك فالاشجار تتراقص ، وأنوار المصابيح تهتز . والهوام والفراش يدور من حولها ..

ورأى بدر دراجة تنساب فى الطريق ، يقودها رجل فى ملابسه الصفراء ويمسك بمكنسة ذات يد خشبية طويلة، وكانت الكلاب تجرى خلفه وهى تنبح . ثم فاجاه منظر رجل ملتح وهو يلهث ويبكى ، وقد وقف الى جانبه رجل البوليس الذى كان يبحث عن القتلة واللصوص ..

ووقف بدر الى جانبهما ، يحاول أن يفهم ما حدث ، ودس يده فى جيبه وأخرج سيجارة أشعلها ، وجعل ينفث الدخان .

وتقدم رجل البوليس من بدر وحاول أن يشرح له الأمر :

ـ الملاحظ خد مقشته ، وطرده من الشغل .

ثم همس رجل البوليس فى اذن بدر وهو يختلس النظر الى فرج ليتأكد أنه لا يسمع :

ـ أصله باين عليه مدروش ، وبيمشى فى الشارع يصرخ ولا يشتغلش ..

والتفت بدر خلفه ، ونظر الى الطريق الذى ذهبت فيه دنيا ..

ـ دنيا ...

قالها عبد الستار فى صوت حاد .. حاد من قلبه ..

والتفتت دنيا على الرغم منها اليه ، وقد سمعت اسمها ينادى به الكناس ..

وقال عبد الستار :

ـ احنا سيبنا الراجل لوحده ، يا للا نرجعله ..

وقال أمين :

ـ الوقت اتأخر ، بكره نفوت عليه ..

فقال عبد الستار :

ـ أنا مش مطمئن .. لازم أرجعله .

وقال أمين :

ـ مفيش فايدة ، ح نعمل له ايه ؟.. ده راجل فى ملكوته !

وقال عبد الستار :

ـ وجودنا معاه يواسيه ، الوحدة فى الوقت ده شىء صعب.

وسار عبد الستار راجعا الى الشيخ فرج ، يتبعه أمين .





ينقسم السيناريو الى مشاهد ، على رأس كل منها مكان وزمان أحداثه ، وكل مشهد ينقسم الى لقطات ، وضعت لها أرقاما مسلسلة ، يتحدد نوع اللقطة اولا ثم محتواها .

ويوضع محتوى السيناريو الذى تتضمنه اللقطات فى عمودين : الأيمن وفيه الصور والحركة ، والأيسر وفيه الحوار والموسيقى وباقى المؤثرات الصوتية ، (وان اكتفينا هنا بوضعهما فى عمود واحد) ويلاحظ القارىء أن الجمل دائما تبدأ بالاسم .. وكل هذه الاجراءات الشكلية لتسهيل التنفيذ .

والسيناريو المقدم هنا مكتوب بنفس الطريقة المتبعة فى الخارج وهى التى يتحدد فيها نوع كل لقطة ، ويطلق عليه سيناريو التنفيذ (shooting script) وعندنا نادر اما يؤخذ بهذه الطريقة ويكتفى الكاتب بتحديد نوع بعض اللقطات الهامة فى نظره ، تاركا الباقى للمخرج (كما هو الحال هنا فى المشهد الأخير) .

المشهد الأول (*)

نهار خارجى

١ ـ لقطة عامة (L.S.)

ميدان المحطة من فوق عمارة رمسيس . الاقتراب بعدسة الزوم (Zoom Lens) الى تمثال رمسيس حتى نأخذ له لقطة قريبة متوسطة (M.C.)

الموسيقى التصويرية قانون منفرد وفرش الجاز .

٢ ـ لقطة عامة :

عمارة جاردن سيتى من فوق النافورة . الاقتراب الى العمارة ـ بعدسة الزوم (**) (zoom in) ـ حتى نأخذ لها لقطة قريبة متوسطة .

٣ ـ لقطة عامة :

برج القاهرة من ناحية كازينو النهر . الاقتراب اليه

بعدسة الزوم حتى نأخذ لقطة قريبة متوسطة لراس البرج .

معلق : القاهرة (***)

٥ _ لقطة عامة :

الاهرامات الثلاثة من ناحية صحارى سيتى الاقتراب الى الهرم الاكبر بعدسة الزوم بحيث يكون قرص الشمس فى الصورة .

٦ _ لقطة عامة :

جامع محمد على من الداخل . آلة التصوير تأخذ حركة افقية دائرية لسقف الجامع تليها حركة رأسية الى أسفل (Tilt down) لنرى رجل يصلى .

٧ _ لقطة عامة :

داخل مصنع زجاج . الاقتراب بعدسة الزوم الى الزجاج المكسر حتى نأخذ له لقطة قريبة متوسطة وهو يوضع لينصهر مرة أخرى .

أصوات زجاج .

٨ _ لقطة عامة :

سيارة حريق تخرج مسرعة .

اصوات السيارة .

٩ _ لقطة عامة :

استاد القاهرة أثناء مباراة . اقتراب سريع بعدسة الزوم أثناء هيجان الناس لاصابة هدف .

١٠ _ لقطة عامة :

كنيسة الزمالك من الداخل . مع حركة أفقية دائرية ثم حركة رأسية الى أسفل لنرى قسيس وفتاة تركع أمام المذبح .

١١ _ لقطة عامة :

من أسفل لمدق أعمدة الأساس للمبانى ، ونفس المدق فى مؤخرة الصورة .

١٢ _ لقطة قريبة متوسطة

المدق

١٣ _ لقطة قريبة (C.S.)

النفس .

١٤ _ لقطة عامة متوسطة

ثم الاقتراب بعدسة الزوم حتى نأخذ لقطة قريبة متوسطة للمدق والمطرقة تدخل الصورة .

١٥ _ لقطة قريبة

النفس .

١٦ _ لقطة عامة

تمثال نهضة مصر من الرصيف الآخر المواجه لحديقة الأورمان والاقتراب بنعومة بعدسة الزوم الى وجه فتاة .

١٧ _ لقطة عامة لمنظر بعيد (G.V.L.S.)

من فوق عمارة جاردن سيتى أو من فوق برج القاهرة والاقتراب بعدسة الزوم فى نعومة الى كوبرى قصر النيل لنرى حركة المرور على الكوبرى .

١٨ _ لقطة عامة

من فوق عمارة لوك بسليمان (باشا) لنرى حركة المرور الدائرية .

معلق : القاهرة .. القاهرة قلب كبير ينبض .

١٩ _ لقطة عامة متوسطة (M.C.S.)

من خلف فترينة الصالون الاخضر لنرى ازدحام الناس وحركة الخروج والدخول المزدحمة الى المحل .

المعلق : يفيض بذلك الخليط العجيب المتنافر الذى يطلق عليه اسم .. الناس .

٢٠ _ لقطة عامة متوسطة

رصيف مزدحم بالناس .

٢١ _ لقطة عامة حتى لقطة متوسطة

سيارة فاخرة جدا تدخل شمال الصورة وتقف وينزل منها رجل أنيق جدا « رجل أعمال » بيده حقيبة أوراق .

المعلق : رجل أعمال و ..

حركة أفقية ناحية اليمين حتى نرى شحاذ يمد يده .

٢٢ _ لقطة قريبة متوسطة

مؤخرة امرأة رشيقة جدا .. تبتعد المرأة عن آلة التصوير حتى نراها كاملة ..

المعلق : سيدات أنيقات .

ثم حركة أفقية ناحية اليمين لنرى بائعة اليانصيب .

(صورة ثابتة وتقلب شمالا) (****)

٢٣ _ لقطة عامة متوسطة

مجموعة من القرويين فى خان الخليلى . حركة أفقية

المعلق : قرويون من شندويل و ..

ناحية اليمين لنرى مجموعة من السياح الأجانب فى أزياء مختلفة .

(صورة ثابتة وتقلب شمالا)

٢٤ _ لقطة قريبة متوسطة

شرطى يلتفت .

المعلق : رجال بوليس و ..

٢٥ _ لقطة قريبة «C.U.»

يد تدخل جيب جاكتة .

(صورة ثابتة وتقلب شمالا)

٢٦ _ لقطة قريبة

وجه طفل سمين جدا ينفخ فى صفارة .

المعلق : أطفال صغار حمر الوجوه و ..

٢٧ _ لقطة عامة

الاولاد يلعبون فى فناء مدرسة .

٢٨ _ لقطة قريبة متوسطة

طفل هزيل جدا مركون على سور المدرسة .

٢٩ _ لقطة متوسطة

مقشة كناس البلدية وهو يكنس مرتين وفى الثالثة حركة أفقية على أرجل فتاة وفتى فى نفس مقاس الصورة ، والفتاة تشب وترفع احدى ساقيها .

المعلق : كناسون .

(*) لم تنفذ لقطات هذه المقدمة بهذا الترتيب على الشاشة فقد بدأ الفيلم بلقطة الاهرامات (٥)، ولقطة الكنيسة (١٠) جاءت تالية للقطة الجامع (٦) . كما أن بعض هذه اللقطات لم ينفذ مثل ٧ ، ١٨ ، ١٩ وبعضها عدل .

(**) عدسة الزوم : يستطيع بها المصور الاقتراب الى (Zoom in) الموضوع أو الابتعاد عنه (Zoom out) بينما تظل آلة التصوير ثابتة فى مكانها .

(***) حذف التعليق كله عند التنفيذ .

(****) الانتقال من لقطة لأخرى بواسطة « صورة ثابتة تقلب » لم ينفذ .

العناوين

تليفزيون الجمهورية العربية المتحدة

يقــدم

دنيــا

تمثيل : ليلى طاهر

صلاح قابيل

ليلى أنور — بدر نوفل

أحمد أباظة — كامل أنور

محسن حسنين

قصة وحوار : فتحى غانم

سيناريو : فتحى غانم — خليل شوقى

انتـاج : الشركة العامة للانتاج السينمائى العربى

مدير التصوير : ضياء المهدى

مونتـاج : البير نجيب

ديـكور : يوسف فرنسيس

موسيقى : على اسماعيل

اخراج : خليل شوقى

المشهد الثانى

الكوبرى

ليل خارجى

١ — لقطة عامة لمنظر كبير

من فوق مئذنة جامع صلاح الدين الايوبى وفى نهـاية الكوبرى نور يدل على أن دنيا وبدر فى هذا المكان وفى مقدمة الصورة ثلاثة كناسون وفتاة ليل وبالجانب الآخر من الصورة عسكرى بوليس .

المعلق : هذه قصة جماعة من الغرباء ساروا فى طريق واحد.

موسيقى (القانون والفرش)

٢ — لقطة عامة

من أسفل السلم المؤدى من الكورنيش الى الكوبرى وهو فاض .

موسيقى (القانون والفرش) .

وقع اقدام دنيا وبدر — نقيق ضفادع — صرصـار ليل — ريح خفيف .

٣ — لقطة عامة

من أعلى السلم وهو فاض ثم تدخل رأسـا دنيا وبدر وتستمر عليهما (سلويت) .

مؤثرات : نفس المؤثرات السابقة ويزيد عليها صوت طلوع اقدام دنيا وبدر .

٤ — لقطة عامة متوسطة

دنيا وبدر يكملان طلوع السلم حتى يصلا الى لقطـة متوسطة حين يقفا فى نهاية السلم . اللقطة لهما بجنب (بروفيل) وتحدث قبلة خفيفة (سلويت) . تتحرك آلة التصوير معهما بعد القبلة ويشبكان أذرعهما للخلف ثم الايدى للأمام ثم يدعك بدر يد دنيا برفق ويرفعها الى فمه ليقبلها .

٥ — لقطة قريبة

بدر وهو يقبل يد دنيا .

٦ — لقطة قريبة

دنيا تنظر لبدر فى منتهى الحنان .

٧ — لقطة عامة متوسطة

آلة التصوير تتحرك مع اليدين وهى تنزل للوضع الطبيعى ثم تسحب دنيا يدها من بدر وتخرج من الصورة بشاعرية حالمة .

٨ — لقطة عامة متوسطة

دنيا تدخل الصورة حتى ترتكز على حاجز الكوبرى .

٩ — لقطة عامة متوسطة

بدر وهو يتأمل دنيا ويهم بالخروج من الصورة .

١٠ — لقطة قريبة متوسطة

دنيا فى منظر جانبى لوجهها (بروفيل) وهى على السور فى يمين الصورة ويدخل بدر شمالا حتى يصبح خلف دنيا مع ابتداء حركة يده فى شعر دنيا .

١١ — لقطة قريبة

شعر دنيا ويد بدر من خلال الشعر .

١٢ — لقطة قريبة متوسطة

بدر ينظر الى دنيا بحنية شديدة

بدر : دنيا .

ثم يقبل كتفها وتهبط آلة التصوير معه ثم يهم بالاعتدال وآلة التصوير معه أيضا — بدر ودنيـا ينظران الى النيل .

١٣ — لقطة عامة

الأتوبيس النهرى يمر من تحت الكوبرى .

١٤ — لقطة متوسطة

دنيا فى مقدمة الصورة وهى تدمع .. بدر يدخل من يسار الصورة .

١٥ — لقطة قريبة

يد دنيا من وجهة نظر بدر ، تدخل يد بدر الصورة ، تسقط دمعة من عينى دنيا على يد بدر ، تدخل يد بدر الأخرى الصورة وتمسح الدمعة بمنتهى الحنية ثم تتراجع آلة التصوير مع ارتفـاع يد بدر لتمسك بوجه دنيا وترفعه لنا .

تقبل دنيا يد بدر فى منتهى الحب والحنية .

دنيا : بدر .

١٦ — لقطة متوسطة

بدر من فوق كتف دنيا وهو فى منتهى السعادة .

١٧ — لقطة متوسطة

بدر من فوق كتف دنيا ، وهى تنظر اليه فى منتهى الحنية وتدعك شعره وأذنيه ثم تهجم عليه فى حضن قاتل .

١٨ ــ لقطة عامة
سيارة مسرعة جدا ونورها الكبير مضاء من وجهة نظر دنيا وبدر .
صوت عجلات السيارة .

١٩ ــ لقطة قريبة متوسطة
وجها دنيا وبدر وهما فى صدمة من النور المفاجىء وتتقدم آلة التصوير نحوهما بسرعة جدا حتى تأخذ لهما لقطة قريبة وهما فى حالة حب شديد .

٢٠ ــ لقطة قريبة متوسطة
كلب ينبح بذعر .
صوت كلب يعوى ليلا .

٢١ ــ لقطة قريبة متوسطة
عسكرى بوليس يصبح لينبه زميل له . تثبت عليه حتى نسمع صوت زميله .
صوت العسكرى والزميل .

(*) حذف التعليق من نقطة (١) ولم تنفذ لقطات (١٣) ، (١٤) ، (٢٠)

المشهد الثالث

شارع الكورنيش
ليل خارجى

١ ــ لقطة عامة متوسطة
صورة فارغة ، تدخل سيارة مسرعة جدا من شمال الصورة ، الصورة فارغة ثم تدخل سيارة كابوريليه هادئة جدا من يمين الصورة .
مؤثرات ــ صوت سيارة مسرعة يختفى تدريجيا ويحل محله صوت موسيقى جاز يختفى .
مع السيارة حتى تخرج من الصورة وتكمل الحركة الى الكناسين . تثبت على الكناسين .
يتقدم أحدهما الى آلة التصوير التى تأخذ حركة رأسية الى أسفل على المقشة . تثبت عليهما حتى تخرج من الصورة .
ويعلو صوت مقشات يختفى ويرتفع صوت قدمى فتاة .
تثبت على الصورة الخالية .
على الارض تدخل ساقا السيدة من شمال الصورة ، مع الساقين . الساقان تسرعان فى مستوى الجرى تقريبا .
صوت كعبى حذاء السيدة ــ صوت عسكرى ــ ازدياد فى سرعة الساقين ــ كلب يعوى مع جميع المؤثرات السابقة والضفادع وصرصار الليل وريح خفيف .

٢ ــ لقطة قريبة متوسطة
فرج وهو متكىء على المقشة ويلتفت .
فرج : دنيا .

المشهد الرابع

ليل خارجى
كوبرى الجامعة

١ ــ لقطة عامة متوسطة
بدر ودنيا يسيران على الكوبرى الى جانب السور

مؤثرات . أقدام دنيا وبدر ــ نقيق ضفادع ــ صرصار ليل ــ ريح خفيف ــ الموسيقى مستمرة .

٢ ــ لقطة عامة متوسطة
آلة التصوير تسير مع السور من وجهة نظر بدر .

٣ ــ لقطة قريبة
بدر ينتهى من النظر الى السور ثم يرفع رأسه الى الأمام (مع حركة سير لآلة التصوير)

٤ ــ لقطة قريبة متوسطة
آلة التصوير تسير مع الكوبرى فى فراغ تام .

٥ ــ لقطة قريبة متوسطة
أرجل بدر ودنيا وهما يسيران ــ بدر يشوط علبة سجاير فارغة ــ آلة التصوير تسير مع دنيا . دنيا تقف فجأة .
صوت بدر خارج الصورة .
بدر : ح اعمل ايه ؟

٦ ــ لقطة قريبة متوسطة
آلة التصوير على الارض تسير مع الاقتراب السريع بعدسة الزوم حتى تأخذ لقطة أقرب لدنيا فى حالة عرق شديد مفاجىء على وجهها

دنيا : تعليق مع صدى خفيف .
ح اعمل ايه ... ح اعمل ايه ؟
زى ما يكون عيل صغير
دنيا .. فلوس قليلة .. اعمل ايه ؟
دنيا .. أنا تعبان .. قلقان .. اعمل ايه ؟
دنيا .. أنا بحبك .. أعمل ايه ؟
آلة التصوير تتراجع بالسير (Track out) حتى تأخذ لقطة متوسطة لدنيا وبدر .. دنيا تنظر الى بدر (تمثيل) وبدر ينظر اليها ببلاهة
دنيا : لو أعرف هو عايز ايه ؟

المشهد الخامس

كباريه (الرقصة تويست)
داخلى ليل

١ ــ لقطة قريبة
كأس الجاز

٢ ــ لقطة قريبة
نهاية ترومبيت مع يدى فتاة تلعب بيانو

٣ ــ لقطة قريبة
يد الفتاة فى مقدمة الصورة وجسم الفتاة على الدائرة النحاسية لنهاية الترومبيت

٤ ــ لقطة قريبة
من أعلى لوجه فتاة تدخل الصورة وهى ترقص

٥ ــ لقطة قريبة
آلة التصوير على الارض . ساقا فتاة ترقص تتراجع الفتاة ويدخل الصورة زميلها .

٦ ـ لقطة متوسطة
آلة التصوير تحت لوح زجاج والفتاة ترقص عليه يستمر تقطيع الرقصة حسب الموسيقى بحيث تصور حالة عدم استعداد بدر وعدم تحمل مسئوليته حتى وجوده فى كباريه ·

على آخر لقطة لخروج بدر من الكباريه
صو تدنيا : لو أعرف هو عايز ايه ؟

(*) لم تنفذ بعض لقطات هذا المشهد وما ظهر على الشاشةشىء آخر تماما غير ما هو موجود هنا .

المشهد السادس

منزل بدر
نهار داخلى

١ ـ لقطة قريبة متوسطة
صينية بها فطور تحملها أم بدر
آلة التصوير تتراجع الى الخلف
لنراها متجهة الى سرير بدر تقدم له الفطور · وهو يقرأ الجرائد ·

تعليق :
دنيا : أمه بتحضر له الفطور الصبح .

٢ ـ لقطة متوسطة
بدر · وتسير آلة التصوير لنرى أمه تجلس على المائدة الى يمينه وتضع له الاكل فى طبقه

أمه بتقدم له الغدا الظهر

ليل خارجى

٣ ـ لقطة قريبة متوسطة
أم بدر مع حركة أفقية لآلة التصوير حتى نرى بدر من خلال حوض سمك ـ مع أم بدر حتى تجلس فى وضع جانبى (بروفيل) بالنسبة لآلة التصوير · تسير آلة التصوير حتى يطلع بدر من الحوض وتصبح الام فى لقطة من فوق كتف بدر (آمورس)

امه بتجهز له العشا بالليل

٤ ـ لقطة قريبة
الام من فوق كتف بدر مع ملاحظة وجود جهاز تليفزيون فى شمال ومؤخرة الصورة ·
الصورة

هو فاكرنى مامته واقدر ادلعه زيها ؟

٥ ـ لقطة قريبة
بدر فى حالة سعادة ينظر الى أمه ثم ينظر الى جهاز التليفزيون ·

٦ ـ لقطة متوسطة
جهاز التليفزيون ونرى مباراة فى كرة القدم

معلق : يا سلام يا اولاد ..
كنتوا تقدروا تجيبوا دى جول ...

المشهد السابع

كوبرى الجامعة
ليل خارجى

١ ـ لقطة قريبة
دنيا وتتراجع آلة التصوير الى الخلف حتى تأخذ لقطة متوسطة · لنشعر بالكوبرى · دنيا تنظر يمين الصورة

دنيا : ياريتنى كنت أقدر .. بس أنا محتاجة للى ياخد باله منى .. أنا بحبه .

المشهد الثامن

العيادة
ليل داخلى

١ ـ لقطة قريبة
بدر ينظر شمال الصورة وهو سعيد جدا فى فمه سيجارة فنرى رجل عجوز وبدر ينتهى من وضع قطرة فى عينيه ثم يضع عليهما قطعتين من القطن

بدر : **بذمتك الست دى .. مش أجمل واحدة فى الدنيا**

٢ ـ لقطة قريبة متوسطة
الرجل العجوز وهو يرفع القطن من على عينيه وينظر الى دنيا ·

العجوز : ربنا يخلى لك الست يا دكتور ويطرح البركة فى أولادكم

٣ ـ لقطة قريبة متوسطة
بدر وهو ينظر الى دنيا فى قلق شديد وكأنه يريد أن يقول أننا غير متزوجين

٤ ـ لقطة قريبة متوسطة
دنيا وهى تخشى أن يقول هذا ويحرجها أمام الرجل ·

٥ ـ لقطة متوسطة
بدر وهو يبحث عن السجائر والكبريت ووجهه متجهم كالطفل العنيد الذى يريد أن يحطم أى شىء ·

٦ ـ لقطة متوسطة
الرجل العجوز وهو يقوم من على الكرسى

العجوز : اجى امتى يادكتور ؟

٧ ـ لقطة عامة متوسطة
من فوق كتف دنيا لبدر والرجل العجوز بينهما

بدر : مش عاوز أشوف وشك تانى .

٨ ــ لقطة قريبة
الرجل العجوز من وجهة نظر بدر وهو فى حالة انزعاج

العجوز : ليه يا دكتور ؟

٩ ــ لقطة قريبة
بدر

بدر : أنا ح اقفل العيادة ..
ح ابطل شغل ..

المشهد التاسع

كوبرى الجامعة
ليل خارجى

١ ــ لقطة قريبة (نفس مقاس لقطة ٩ مشهد ٨)
دنيا على الكوبرى

صوت بدر : أيوه ... ح ابطل شغل ..
قولى اللى عايزه تقوليه ..
أيوه أنا مش قادر أتحمل مسئولية ..
مش قادر اتصرف فى حياتى ..
مش عارف اتجوزك ..
لكن ح اعمل ايه .. ح اعمل ايه ..

وتتراجع آلة التصوير لنرى بدر بجانب دنيا
دنيا تنظر الى بدر

بدر : مالك يادنيا ..
دنيا (صمت) وكأنها تقول ولا حاجة

٢ ــ لقطة متوسطة
ماء عربة رش يدخل الصورة
تثبت حتى نرى سيارة الرش

٣ ــ لقطة قريبة متوسطة
بدر ودنيا وهما بجوار السور وآلة التصوير تســير معهما

بدر : طب سرحانة فى ايه ؟
دنيا : فى حاجات كتير .
دنيا تخرج من الصورة بعد الحوار
بدر يتقدم الى دنيا لينضم الاثنين فى الصورة
بدر : ايه هيه ؟
دنيا : حاجات تافهة .
بعد « تافهة » بدر يتقدم خطوة عن دنيا
بدر : وده وقته .
دنيا تتقدم عن بدر خطوة .
دنيا : أيوه صحيح .. ده مش وقته ..
دنيا تتقدم حتى تصبح وحدها فى الصورة بظهرها
دنيا : احنا لازم دلوقت نعمل حاجات عظيمة .. مدهشة.. حاجات ما حدش سمع عنها ..

دنيا تلف وآلة التصوير تتحرك الى الامام حتى تأخذ لقطة أقرب لدنيا .
تيجى نطير فى السما .. مش هو ده اللى يعجبك .

٤ ــ لقطة قريبة
بدر
بدر : أنا بحبك .

٥ ــ لقطة قريبة
دنيا
دنيا : بتحبنى زى ولد عمره ١٧ سنة .

٦ ــ لقطة قريبة
بدر وهو ينضم الى دنيا مع تحريك آلة التصــوير قليلا بحيث يصبح خلفها .
بدر : وانت بتحبينى زى ست عاقلة عمرها أربعين سنة .
دنيا تنظر الى الناحية الاخرى .
دنيا : انت مجنون .
تتراجع آلة التصوير حتى تأخذ لقطة عامة نرى بدر وهو فى شبه رقص ويستمر تراجع آلة التصوير
بدر : وليه لأ .. ليه مانعيش زى ما احنا عايزين .. نتجنن .. نتنطط .. ليه ماتبقيش انت ملاك .. ملاك نازل من السما ..

٧ ــ لقطة قريبة
دنيا
دنيا : بدر .. كفاية أرجوك

٨ ــ لقطة قريبة
بدر وهو ينضم لدنيا حتى تأخذ لقطة متوسطة
بدر : مش عايزة تبقى ملاك .. طيب ياحبيبتى .. ندور على حاجة تانية ..

٩ ــ لقطة قريبة
دنيا
آلة التصوير تتقدم نحوها حتى تأخذ اللقطة ويبدأ الحوار بعد توقف الحركة

دنيا : دور على الارض اللى احنا واقفين عليها دى .. احنا عايشين وسط الناس .

المشهد العاشر

شارع الكورنيش
ليل خارجى

١ ــ لقطة قريبة
العسكرى وهو ينادى النداء التقليدى

مؤثرات : صوت العسكرى

٢ ــ لقطة عامة
الشارع خال من ناحية القصر العينى

صوت زميل العسكرى

٣ ــ لقطة متوسطة
باب سيارة أمامى يفتح وآلة التصوير على الارض وتنزل فتاة من السيارة وهى معلقة فى ساقها اليمنى السلسلة « الراكور » ترتفع آلة التصوير الى وجهها فى حركة رأسية الى أعلى · آلة التصوير تسير معها وهى تنظر للخلف لتطمئن عن بعدها عن البوليس ــ تتسكع ــ ترجع خطوتين ثم تسير ثانية فى نفس الاتجاه ·

صوت باب العربية ــ وقع أقدام الفتاة ــ صرصار ليل ــ ضفادع .. الخ ·

٤ ــ لقطة عامة
فرج فى مقدمة الصورة والفتاة فى المؤخرة قادمة الى فرج

الفتاة : هى الساعة تيجى كام والنبى يا عم
فرج : دنيا

٥ ــ لقطة قريبا
على الارض ساقا الفتاة والمقشة والزبالة فى الصورة ــ فرج يكنس ــ ساقا الفتاة تخرج من الصورة ــ فرج يكنس ويستمر فى الكنس حتى بعد خروج خيال ساقى الفتاة من الصورة ·

مؤثرات : صوت المقشة ــ الارجل ــ صرصار الليل .. الخ

صوت عبد الستار : وبعدين .. هو فرج ح يعملها كل ليلة

٦ ــ لقطة قريبة
أمين

أمين : سيبه فى حاله ·

٨ ــ لقطة عامة
الشارع وفرج جالس بجوار السور وبجانبه مقشة · وفتاة الليل قريبة من عمود النور

صوت عبد الستار : ح يعمل ايه ؟

٩ ــ لقطة عامة متوسطة
أمين وعبد الستار فى مقدمة الصورة وفرج والفتاة فى المؤخرة

أمين : ح يعمل ايه ..؟ ح يعمل ايه ؟

١٠ ــ لقطة متوسطة
أمين وعبد الستار فى حالة كنس

عبد الستار : يا راجل خلى فى قلبك حنية
أمين : أمين ما عدش فى قلبه حنية

عبد الستار يتقدم الى آلة التصوير وأمين ينضم اليه بحيث يكون خلفهما شجرة صغيرة والنور من أسفل الشجرة يولع مع كلمة (ده مخاوى)

أمين : بالك الراجل فرج ده ..
ما انت عارف .. هو ده يهمه شغل ..
ده مخاوى ..

ينزل أمين من الصورة بحيث تبقى يد المكنسة به ثم يدخل الصورة ثانيا وفى يده قرطاس به بقايا فول سودانى بقشره كان قد وجده على الارض ضمن مايكنس ــ يفتحه ويبدأ فى الاكل ·

صوت فرج خارج الصورة : يا كريم ..

أمين يستمر فى الكلام أثناء الاكل مع تحريك آلة التصوير خفيفا نحوهما حتى نأخذ لهما لقطة قريبة متوسطة

أمين : متجوز جنية .. كل ليلة مستنياه .. وع الطبلية فراخ وحمام وأصناف أكل تانية ما نعرفهاش ·
عبد الستار : ويعنى لو طردوه .. الجنية توكله ؟

١١ ــ لقطة عامة متوسطة
نافذة فيللا من الخارج وخلفها مجموعة سيدات ورجال (ظلال)

مؤثرات : سيدات ورجال يضحكون بهستيريا

(*) اللقطة الاخيرة من المشهد (١٠) لم تنفذ ·

المشهد الحادى عشر

المولد
ليل خارجى

١ ــ لقطة قريبة
فرج بجوار الجامع فى المولد تتراجع آلة التصوير الى أعلى حتى نرى فرج وبجواره شمروخ طويل وهو يحتضن رغيف ملىء باللحم

فرج : دنيا
أمين : ليلة الخميس اللى فات ..

باقى تقطيع مشاهد المولد حسب الالعاب التى سيمكن تدبيرها وعلى الديكور بعد الانتهاء من رسمه ·

(*) حتى هذه اللقطة الوحيدة التى دونت فى السيناريو لهذا المشهد لم تنفذ لاعتراض الرقابة · ووضع المخرج من عنده تقطيعا كاملا للمشهد عند التنفيذ

المشهد الثانى عشر

شارع الجنية
ليل

١ ــ لقطة عامة
آلة التصوير على الارض والشارع خال

صوت فرج : دنيا

٢ _ لقطة عامة متوسطة

أمين وهو يبحث عن مصدر صوت فرج (اللقطة تصل الى ماتحت الركبة « أمريكانى »)

صوت فرج : دنيا

٣ _ لقطة عامة

الشارع وآلة التصوير على حامل (السكرين) وفرج فى منتصف الشارع الذى يخلو الا منه

آلة التصوير تهبط الى مستوى النظر لنرى أمين فى مقدمة الصورة وبمجرد أن نثبت نسمع صوت الجنية

صوت فرج : دنيا

ثم تسمع نفس النداء مع الصدى مع كل لقطة تالية

صوت الجنية (صدى) : فرج ..

٤ _ لقطة عامة

الشارع الآخر خال

صوت فرج : دنيا

٥ _ لقطة عامة متوسطة

أمين والشارع خال بدون فرج وهو فى حالة ذعر ويحل مكان فرج دخان

صوت فرج : دنيا

٦ _ لقطة عامة متوسطة

أمين

صوت فرج : دنيا

٧ _ لقطة عامة متوسطة

أمين

صوت الجنية : فرج

٨ _ لقطة ¾

أمين

صوت الجنية : فرج

٩ _ لقطة الى الركبة (أمريكانى)

أمين

صوت الجنية : فرج

١٠ _ لقطة متوسطة

أمين

صوت الجنية : فرج

١١ _ لقطة عامة

الشارع الآخر

صوت الجنية : فرج

١٢ _ لقطة عامة

شارع الجنية

صوت الجنية : فرج

١٣ _ لقطة متوسطة

أمين

صوت الجنية : فرج

١٤ _ لقطة عامة

جزء من الشارع وحركة أفقية سريعة جدا على جزء آخر

صوت الجنية : فرج

١٥ _ لقطة قريبة

أمين يلتفت

صوت الجنية : فرج

١٦ _ لقطة عامة

جزء آخر من الشارع وحركة أفقية سريعة جدا على جزء آخر .

أمين : فرج

١٧ _ لقطة قريبة جدا

أمين يلتفت من زاوية

أمين : فرج

١٨ _ لقطة قريبة جدا

أمين يلتفت من زاوية أخرى

أمين : فرج

١٩ _ لقطة قريبة جدا

أمين يلتفت من زاوية أخرى

أمين : فرج

٢٠ _ لقطة قريبة جدا

أمين يلتفت من زاوية أخرى وينظر الى أسفل

أمين : فرج

٢١ _ لقطة قريبة جدا

أمين من أسفل ويرفع رأسه الى أعلى فى بطء شديد جدا وهو يحاول أن ينطق اسم فرج ولكنه لايستطيع أن ينطق

أمين : ف ف فر ر ج

المشهد الثالث عشر

شارع الكورنيش

ليل خارجى

١ _ لقطة متوسطة

الصورة خالية عدا المقشة فى المقدمة ويدخل الملاحظ من أسفل ويمسك يد المقشة ويدفع فرج على الارض .

الملاحظ : والله ما انت ماسكها فى حياتك ..

٢ _ لقطة متوسطة

من أعلى لفرج وهو يقع على الارض ويتألم ثم ينظر الى الملاحظ باستعطاف .

٣ _ لقطة ¾

عبد الستار وأمين وهما قادمان ناحية فرج

٤ _ لقطة متوسطة (من أسفل) .

للملاحظ من وجهة نظر فرج وهو يزحف متعلقا بالمقشة

الملاحظ : دانا صبرت وصبرت وانت سايق فيها

٥ _ لقطة متوسطة (من أعلى)

فرج من وجهة نظر الملاحظ وهو يزحف متعلقا بالمقشة

فرج : حرام عليك

٦ _ لقطة متوسطة (من أسفل)

للملاحظ من وجهة نظر فرج

الملاحظ : هى دى فلوس أبوك

٧ ــ لقطة متوسطة (من أسفل الى أعلى)
فرج وهو يتسلق المقشة بحنية حتى يصل الى وجه الملاحظ

فرج : لا .. لا .. لا والنبى ..
الملاحظ : والله ماانت ماسكها فى حياتك
فرج : لا .. لا .. مقشتى
الملاحظ يخطف المقشة
الملاحظ : دى مش تكية
وينظر الى آلة التصوير

الملاحظ : انتم جايين ليه

٨ ــ لقطة متوسطة
عبد الستار وأمين

الملاحظ : امشى انت وهو شوف شغلك .. ياللا

٩ ــ لقطة (أمريكانى)
العسكرى يتقدم خطوتين حتى يصبح فى لقطة قريبة ناظرا الى عبد الستار وأمين وفرج والملاحظ ، ثم يجد أن الموضوع طبيعى فيلتفت الى الناحية الاخرى دون اكتراث ويطلق الصيحة التقليدية .

صوت العسكرى

وتأخذ آلة التصوير حركة أفقية على الهواء (فراغ) لنسمع صوت زميله

صوت زميل العسكرى

المشهد الرابع عشر

الكوبرى
ليل خارجى

١ ــ لقطة (أمريكانى)
دنيا وبدر من أسفل على الكوبرى
لنرى المصابيح ودنيا وبدر يدخلان الصورة

دنيا : انا صبرت وصبرت وانت سايق فيها .
بدر : ح اعمل ايه
دنيا : ما تعملش حاجة .. أنا مش شايفة انك تقدر تعمل حاجة ابدا .

المشهد الخامس عشر

شارع الكورنيش
ليل خارجى

١ ــ لقطة نفس مقاس لقطة المشهد السابق
أمين وعبد الستار فى شارع الكورنيش حيث يكون أول اللقطة على المصابيح والشجرة ويدخل أمين الصورة أولا

أمين : وهو ليه مايكنسش الارض معانا .. اللى يعيش على الارض لازم يشتغل والا يسيب غيره يكنس وياكل عيش .

المشهد السادس عشر

كوبرى الجامعة
ليل خارجى

١ ــ لقطة متوسطة
دنيا وبدر

بدر : دنيا .. بس ايه اللى مزعلك
دنيا : انت بتخلينى دايما أفكر فى حبنا

٢ ــ لقطة متوسطة
بدر من فوق كتف دنيا

بدر : وشايفه ايه ؟

٣ ــ لقة متوسطة
عكس السابقة

دنيا : مش ممكن يستمر

٤ ــ لقطة قريبة متوسطة
بدر
ثم ينظر يمين

بدر : مش ممكن ينتهى ..
خلى فى قلبك شوية حنية ..

المشهد السابع عشر

شارع الكورنيش
ليل خارجى

١ ــ لقطة قريبة متوسطة
أمين وهو ينظر شمالا
أمين : قلت لك أمين ماعدش فى قلبه حنية

٢ ــ لقطة قريبة متوسطة
عبد الستار وهو يدخل الصورة من أسفل

أمين : أمين بيلم الزبالة .. وبيعين الوساخة اللى الناس بترميها .

٣ ــ لقطة قريبة متوسطة
أمين

ومش فاضى لدروشة الشيخ فرج

المشهد الثامن عشر

كوبرى الجامعة

ليل خارجي

١ ـ لقطة قريبة متوسطة

دنيا وظهرها لآلة التصوير

بدر : انت قاسية يادنيا .

دنيا : دنيا بتتحمل كلام الناس

تنظر لآلة التصوير بحدة

دنيا ما عندهاش وقت للدروشة وشغل الجنان

أنا ح اسيبك يا بدر

آلة التصوير تتراجع حتى نرى بدر

دنيا : ما اقدرش اتحمل كل ده .. عشان نمشى مع بعض على شط النيل لنص الليل وتكلمنى ع الحب .

وتخرج من الصورة .

٢ ـ لقطة قريبة متوسطة

بدر صامت

آلة التصوير تتراجع والارض تهبط به

(مؤثرات)

بدر : ح اعمل ايه

٣ ـ لقطة عامة

من أعلى مكان ممكن وبدر يتجه الى السور ويرتكن عليه بجوار عمود نور . فتاة الليل تقترب منه ـ دنيا تبتعد فى نهاية الصورة .

٤ ـ لقطة عامة متوسطة

الكوبرى وفتاة الليل فى المقدمة الفتاة تصل الينا . تقف وتعدل نفسها تصلح شعرها ثم تبدأ فى السير بطريقة خليعة . آلة التصوير تتراجع لنرى بدر واقفا بجوار عمود النور . الفتاة تمر عليه وهو لايشعر بها . الفتاة تقف وتعود لتمر امامه ثانية بنفس الطريقة الخليعة . بدر لايشعر بها . الفتاة تقف بجواره

الفتاة : الساعة كام من فضلك

٥ ـ لقطة قريبة متوسطة

بدر من وجهة نظر الفتاة وهو لايشعر بها .

٦ ـ لقطة قريبة متوسطة

الفتاة بخلاعة

الفتاة : يا استاذ ...

آلة التصوير تتراجع لنرى بدر وهو يعتدل واقفا

الفتاة : الساعة تيجى كام ..

بدر ينظر الى يده بارتباك ثم ينظر الى الفتاة

بدر : متاسف .. معنديش ساعة .

بدر يتجه لناحية الكناسين ببطء والفتاة تنظر اليه باحتقار وتخرج من الصورة فى الاتجاه الآخر .

٧ ـ لقطة عامة

جزء من الكوبرى والملاحظ راكبا الدراجة وفى يده مقشة فرج وبدر ينظر اليه . يخرج الملاحظ من الصورة .

٨ ـ لقطة قريبة متوسطة

كلب ضعيف بجوار سور الكوبرى ورجلا بدر تدخل الصورة وتخرج نثبت على الصورة .

المشهد التاسع عشر

شارع الكورنيش

ليل خارجى

١ ـ لقطة قريبة

وجه فرجوهو ينهنه وتتراجع آلة التصوير لنرى العسكرى قريب منه وهو يقف دون أى شعور .

٢ ـ لقطة عامة متوسطة

بدر يصل الى العسكرى وفرج ، ينظر اليهما محاولا أن يفهم مابينهما ، يخرج علبة سجائر ويشعل سيجارة ، يقترب العسكرى من بدر

العسكرى : الملاحظ خد مقشته .. وطرده من الشغل

٣ ـ لقطة قريبة متوسطة

بدر فى حالة سرحان . ويدخل العسكرى على بدر

العسكرى : أصله باين عليه متدروش وسايق الهبالة .. ولاهواش عايز يشتغل

٥ ـ لقطة عامة متوسطة

عبد الستار وأمين وهما يكنسان

دنيا تمر امامهما

عبد الستار : دنيا

بعد كلمة دنيا ، دنيا تلتفت ناحية الكناسين اعتقادا أن احدا يناديها ثم تستمر فى المشى وتسير معها آلة التصوير

عبد الستار : يا أمين احنا سيبنا الراجل وحده ، ح يعمل ايه ... ياللا نرجع له .

٦ ـ لقطة متوسطة

عبد الستار وأمين وهما يكنسان

أمين : الوقت متاخر بكره نفوت عليه

عبد الستار : أنا مش متطمن .. بس قول لى ح يعمل ايه

٧ ـ لقطة متوسطة

دنيا تسمع

أمين : مفيش فايدة .. ح تعمل له ايه

٨ ـ لقطة قريبة

دنيا تسمع

عبد الستار : لا .. ما نسيبوش كده ياابنى .. مش برده لازم نقوم بالواجب .. فكر معايا .. ح يعمل ايه ..؟

المشهد العشرين

١ ـ سيارة تقف تقذف منها فتاة الليل .
٢ ـ بدر ينظر ناحية السيارة فى فزع ويتجه اليها مسرعا
٣ ـ دنيا تنظر ناحية السيارة وتتجه اليها لتستطلع الخبر .
٤ ـ فرج ينظر ناحية السيارة
٥ ـ بدر يصل الى الفتاة التى تتألم من سقوطها من السيارة بعد أن دفعها الشبان وفستانها ممزق . بدر يحـاول مساعدتها على النهوض . الفتاة فى حالة خـوف من بدر وتحاول أن تدارى صدرها العارى
٦ ـ دنيا تصل الى بدر والفتاة
٧ ـ بدر يطمئن الفتاة ويقول

بدر : ما تخفيش أنا دكتور

٨ ـ الفتاة تنظر الى دنيا فى خوف
٩ ـ بدر ينظر الى دنيا . ودنيا داخل الصورة مع بدر . ويحاولا أن يرفعا الفتاة
١٠ ـ الفتاة تقف فى منتهى الالم وتترك دنيا وبدر وتسير بجوار السور بمفردها
١١ ـ فرج يصرخ

فرج : مقشتى .

ينهض ويسير فى نفس الاتجاه
١٢ ـ دنيا تنظر الى بدر وتبتسم
١٣ ـ بدر ينظر الى دنيا ويبتسم
١٤ ـ دنيا تأخذ بدر بين ذراعيها
١٥ ـ آلة التصوير ترتفع الى أعلى مكان ممكن بحيث يكون بدر ودنيا يسيران ، وفرج ، والفتاة تسير بجوار السور العسكرى واقف كما هو وعبد الستار وأمين يكنسان وفى نفس اللقطة تشرق الشمس .

دراسة عن الفيلم

بقلم : هاشم النحاس

يتخذ السيناريو من نفس بداية القصة مقدمة له قبل العناوين: لقطات متفرقة تعبر عن الدنيا وما بها من متناقضات ، تمهد للدخول فى قصة تتخذ من التناقض الحاد بين اتجاهين موضوعا لها ، وواضح أنه اتخذ من المدينة ، والقاهرة بالذات ، رمزا للدنيا الواسعة .

ثم تنزل العناوين وبعدها يبدأ الفيلم قصته باعتبارها احدى القصص المنتزعة من هذه الدنيا ، والمعبرة بما فيها من خصوصية عن « الدنيا » بما فيها من عمومية .

ويمكن تقسيم السيناريو الى خمس مراحل عدا هذه المقدمة .

المرحلة الاولى :

وتشـمل المشهدين الاوليـن ، وفيهما تقديم سريع لكل الشخصيات وتحديد لمكان وزمان الاحداث : « م٢ » (*) بدر ودنيا على الكوبرى يتعانقان ، وينتهى المشـهد بصيحة العسكرى التقليدية ينبه زميله فى الليل . (م ٣) الكناسون وفتاة الليل وفرج يقف متكئا على مقشته .

المرحلة الثانية :

وتشـمل المشاهد الستة التالية ، وتقدم لنا قصة بدر مع دنيا . (م ٤) بدر يسأل : « أعمل ايه ؟ » ودنيا تسأل : « لو أعرف هوعايز ايه » . وننفذ من خلال هذا السؤال لدنيا الى ما يدور فى ذهنها عن بدر ، (م ٥) فنجـده داخل كباريه يقتل الوقت ولكنه يضيق به ويتركه ، وصوت دنيا يعود مع نهاية المشهد يردد نفس السؤال : « لو أعرف هو عايـز ايه ؟ » (م ٦) ثم نجده مع أمه التى تقدم له الفطور والغداء والعشاء ، وتبالغ فى حنانها عليه ، ويعود صوت دنيا ليذكرنا باننا مازلنـا نرى بدر من خلال ذهنها ، وان كانت فى هذه المرة تلقى سؤالا أكثر حدة يتقدم خطوة بالصراع « هو فاكرنى أمه واقدر أدلعه زيها » . (م ٧) وقطع الى دنيا على الكوبرى تواصل حديثها مع نفسها : « يا رتنى كنت أقـدر .. بس أنا محتاجة لى ياخد باله منى » . (م ٨) ثم نرى بـدر فى عيادته مع مريض ودنيا جالسة على جنب ، يدعو المريض بالخير

(*) الارقام بين الاقـواس تدل على أرقام المشـاهد بالسيناريو (م = مشهد) وتبدأ بالرقم (م ٢) أى المشهد الثانى ، على اعتبار أن المقدمة المعروضـة قبل العناوين هى (م ١) رغم أنهـا ليست مشـهدا واحـدا بالمعنى الدقيق للمشـهد الذى يجب أن تدور أحداثه فى مكان واحد وزمان واحد . ولكنا سنلتزم بالنظام الموجود بالسيناريو .

له ولزوجته مشـــــيرا الى دنيا ، فيثير دعاء الرجل البرىء حساسية بدر ضد تحمل المسئولية ، فيثور على الرجل ويقرر اغلاق العيادة (م ٩) وقطع الى بدر على الكوبرى وهو يؤكـد قراره « أيوه ح ابطل شغل » وتيأس دنيا من مواصلة الحياة معه فتشيح بوجهها عنه ولـكن بدر يلح عليهـا بحبه الخيالى وينشب بينهما الصراع صريحا ٠

بدر ـ أنا بحبك

دنيا ـ بتحبنى زى ولد عمره ١٧ سنة

بدر ـ وانت بتحبينى زى واحدة عاقلة عمرها أربعين سنة ٠

دنيا ـ انت مجنون

بدر ـ وليه لا ٠٠ ليه ما نعيش زى ما احنا عايزين ٠٠ نتجنن . نتنطط ليه ما تبقيش انت ملاك .. ملاك نازل من السما ٠

دنيا ـ بدر ٠٠ كفاية أرجوك

بدر ـ مش عايزة تبقى ملاك ٠٠ طيب ياحبيبتى٠٠ ماتزعليش ندور على حاجة تانية ٠

دنيا ـ دور على الارض اللى احنا واقفين عليهادى .. احنـا عايشين وسط الناس ٠٠

والى هنا نترك بدر ودنيا بعد أن تحددت ملامحهمـا وتازم الموقف بينهما وننتقل الى المرحلة التالية التى تحكى لنا قصة اخرى ٠

المرحلة الثالثة :

أربعة مشاهد تحكى لنا قصـــة فرج الكناس : (م ١٠) فى شارع الكورنيش ، تهبط احـدى فتيات الليـل من سيارة ، تتسكع ناحية فرج ، وعلى الجانب الآخر من الطريق عبد الستار وأمين زميلا فرج يعملان ، ويقترح عبد الستار على أمين أن ينبه فرج من غفلته لقرب ميعاد مرور الملاحظ ، ولكن أمين يرفض فهو مشغول بعمـلـه ، كما أن أمين يعتقد أن فرج فى غير حاجة للشغل لانه مخاوى (متجوز جنيه ٠٠ كل ليلة مستنياه ٠٠ وعلى الطبلية فراخ وحمام واصناف أكل تانية منعرفهاش)

وكما قدم لنا السيناريو شخصية بدر ، وجانب من قصته مع دنيا من خلال تصورات دنيا وذكـرياتها ، يقدم لنا شخصية فرج من خلال تصورات أمين عنه (م ١١) فنرى فرج فى المولد بجانب حائط يمسك برغيف محشو باللحم ، يقبل عليه أميـن يأخذ منه قطعة ، ثم يأتى فتوة المولد لينتزع منه رغيف اللحم باكمله فيهرب به فرج (م ١٢) وننتقـل الى شارع الجنيـة حيث يتبخر فرج كالدخان وتنادى عليه الجنية ، وينقلب الشارع رأسا على عقب ، ووجه أمين يبدو عليه الفزع الشديد (م ١٣) وقطع الى فرج يقع على الارض على أثر دفعة قوية من الملاحظ وهو ينتزع منه مقشته . ويستيقظ فرج من غفلته .

المرحلة الرابعة :

خمسة مشـــاهد تلتحم فيها قصة بدر ودنيـا مع قصة فرج ، ووسيلة الالتحام هى أمين وعبد الستار ٠ (م ١٤) دنيـا تثور على بدر وينتهى المشهد بقولها « أنامش شايفة انك تقدر تعمل حاجة ابدا » ٠

(م ١٥) قطع الى امين يقول لزميله وكانه يرد على دنيا : « وهو ليه مايكنسش الارض معانا ٠٠ اللى يعيش على الارض لازم يشتغل » ٠ (م ١٦) وتعلن دنيا ان حبهما لن يستمر فيرجوها بدر « خلى فى قلبك شوية حنية » ٠ (م ١٧) أمين يقول انه لم يعد فى قلبه حنية لانه يعمل « ومش فاضى لدروشة الشيخ فرج » ٠ (م ١٨) دنيا تعلن لبدر هى الاخرى « دنيا معندهاش وقت للدروشة وشغل الجنان » ٠٠ وتتركه لسؤاله الذى لا زال يتردد فى ذهنه « ح اعمل ايه ؟ »

المرحلة الخامسة :

وتشمل مشهدين ، أولهما (م ١٩) تتجمع فيه الاقطاب المتشابهة ، بدر يتجه الى فرج ويقول العسكرى لبدر ساخرا من فرج (أصله باين عليه متدروش وسايق الهبالة ٠٠ ولا هواش عاوز يشتغل « ولا يدرى انه بهذا الكلام يسخر من بدر أيضا ٠ وتمر دنيا فى طريقها بأمين وعبد الستار ، ويطلق عبد الستار كلمة « دنيا » كما هى العادة عند اولاد البـلـد عندما يتعجبون لسير الامور ، وتلتفت دنيا ناحية الكناسين اعتقادا أن أحدا يناديها ثم تســتمر فى المشى بينما يتنـاهى الى سمعها الحوار الدائر بين أمين وعبد الستار ٠

عبد الستار ٠٠ يا أمين احنا سيبنا الراجل وحده ٠٠

ح يعمل ايه ٠٠ ياللا نرجع له ٠

أمين ـ الوقت متاخر بكره نفوت عليه ٠

عبد الستار ـ انا مش متطمـــن ٠٠ بس قول لى ح يعمل ايـه ؟

أمين ـ مافيش فايدة ٠٠ ح تعمل له ايه

عبد الستار ـ لا ٠٠ مانسيبوش كده يا ابنى ٠٠

مش برده لازم نقوم بالواجب ٠٠ فكر معايا ٠٠

ح يعمل ايه ؟

وواضـــح أن هذا الحوار بينهما يحمل نفس الافكار التى تجيش بها نفس دنيا ٠

ويقدم لنا المشهد الاخير (م ٢٠) الحل الذى انتهت اليه الاحداث بعد أن وصلت الى ذروتها ٠ فتاة ليل يدفعها الشبان من السيارة فتقع على الارض ويسرع اليها بدر ، وتسرع دنيا ، بدر يطمئنها ويعينها ويعلن لها أنه دكتور ٠ وتبتسم دنيـا ، لقد عاد بدر الى واقعه ٠٠ الى نفسه ٠

وترتفع آلة التصوير الى أعلى مكان ممـكن بحيث يكون بدر ودنيا يسيران ، وفرج والفتاة تسير بجوار السور .. ونسمع فرج يصرخ طالبا مقشته ٠٠ العسكرى واقف كما هو ، وعبد الستار وأمين يكنسان ٠٠ وتشرق الشمس ٠

تحليـل وتقويم

لكل عمل درامى مقدمة منطقية ، شانها شأن المقدمات المنطقية فى القياس الارسطى ، تتضمن فى داخلها النتيجة التى يؤدى اليها القياس ٠ واذا كان الفنان يبدأ بهذه المقدمة ويولد منها كل تشـــعبات العمل الدرامى فمهمتنا هى أن نرجع هذه التشعبات الى المقدمة ٠ وهنا يدخل قانون العلية ، ويقـوم فى « التحليل » بنفس الـــدور الذى يقوم به فى اى علم من العلوم الطبيعية ٠ اننا نحاول به ان نربط الجزئيــات المتعددة فى كل موحد ٠ فكل وحدة من وحدات العمل الدرامى يجب أن نضع أمامها سؤالا « لماذا ؟ » ، لماذا وجدت ؟ ولماذا اتخذت هذا الشكل ؟ ولماذا جاءت فى هذه اللحظة بالذات ؟.. الخ وبهذا نخرج بتحديد دقيق لابعاد العمــــل الفنى الذى نحـاول النفـــاذ اليه . وقد نختلف فى تحديدنا لهذه المقدمة ، ولكننا

حينما نتخذ احدى المقدمات مدخلا لفهم العمل الدرامى فعلينا ان نلتزم بربط كل الجزئيات او الوحدات بهذه المقدمة حتى لا تنشز واحدة منها وتبدو معلقة دون تبرير .

والمقدمة المنطقية التى يمكن ان نضعها لقصة (دنيا) هى : « التعلق بالاحلام الخيالية يؤدى الى الاصطدام المرير بالواقع » وواضح من هذه المقدمة انها تتضمن أيضا مبدأ اخلاقيا يمكن صياغته كالآتى : « ليس لنا الا ان نرتبط بالارض ان اردنا العيش » ..

والارض او الواقع هنا هو « دنيا » والشاب الذى يحلق فى الاحلام هو « بدر » ، انه يرفض تحمل اى مسئولية ، عودته أمه ان تقوم عنه بتحمل كل الاعباء ومنحته الحب بلا مقابل ، ويظن أن الدنيا امتداد لصدر أمه ، يغلق عيادته ، ويرفض اى ارتباط ، ويهرب الى الاحلام ، وترفض دنيا أن تهرب معه ، تتركه ، فيصدمه الواقع ، يدرك انه بذلك سيفقد كل شئ ، فلا يرى بدا من المشاركة فى الحياة على الارض ، وتعود « دنيا » له مع عودته الى الواقع ليشارك فيه بنصيبه من المسئولية .

وفى محازاة قصة بدر تسير قصة فرج ، الكناس الذى يترك مقشته ، ويتكاسل عن مشاركة زميليه فى العمل ويهرب الى أحلام من نوع آخر ، انه « درويش » ويهبط « الدرويش » من سماء احلامه تصدمه ارض الواقع الصلبة حيث يتمثل له الجوع والضياع عندما ينزع منه الملاحظ المقشة تمهيدا لفصله ، فيجرى وراء الملاحظ صارخا بأعلى صوته طالبا مقشته .

فالهروب من الواقع والبحث عن متعة وهمية فى عالم الخيال هو مايربط بدر بفرج رغم ما بينهما من فوارق اقتصادية وطبقية وفكرية شاسعة .

اوتار ثلاثة تعزف لحن هذه القصة ، الاول بدر ودنيا ، والثانى فرج ومقشته ، أما الثالث فيتمثل فى أمين وعبدالستار زميلى فرج ، وهما بمثابة الكورس فى المسرحية اليونانية ، يعلقان على زميلهما « فرج » ولكن تعليقهما ينطبق ايضا على بدر .

وتتقابل الاوتار الثلاثة عندما يصل الصراع اقصى حدته ، فتنقلنا آلة التصوير بالتتالى بين بدر ودنيا من ناحية ، وهى تهدده بالانفصال عنه ، وبين أمين وعبد الستار من ناحية اخرى وهما يناقشان حالة زميلهما ، فيبدو الحوار بين كل زوج استمرارا للحوار بين الزوج الآخر (انظر المرحلة الرابعة) كما تتقابل فى النهاية (م ٢٠) فعندما تترك دنيا بدر يصل الى سمعها الحوار بين أمين وعبد الستار عن زميلهما فرج فيبدو وكانه هو نفسه ما يدور بذهنها عن بدر ، وكلا الطرفين يتخذ فى النهاية قرارا واحدا ، أن يعود لصاحبه بعد أن اعترف بالواقع .

والكوبرى وشارع الكورنيش هما مسرح أحداث القصة ، وواضح ان السبب فى اختيار الكوبرى انه يرمز لمرحلة الانتقال بين عالمين ، اما الشارع فهو ملتقى المتناقضات .

والليل هو الزمن الذى تجرى فيه الاحداث لانه يوحى بالغموض وجو الاسرار ، والليل هو مرتع الاحلام ، الاحلام التى تفصلنا عن الواقع ، وهو وقت « النوم » .. وهو بجانب هذا وذاك الوقت الذى تعمل فيه فتيات الليل .

وفتاة الليل هنا هى صورة اخرى من صور الضياع الذى يمثله بدر من ناحية وفرج من ناحية اخرى . وهى لا تاتى لمجرد ان تعمق احساسنا بفكرة الضياع الذى يهدد كل من بدر وفرج ، او باعتبارها احدى مكونات صورة الليل ، وانما تشارك ايضا فى تطوير الحدث الدرامى . انها تجتمع مع فرج فى صورة واحدة ، وتضم صورة اخرى رجليها والزبالة تدفعهم المقشة امامها وعندما تترك دنيا بدر ، تقترب منه فتاة الليل تعرض نفسها عليه ، تساله عن الوقت ، فيرد عليها « ماعنديش ساعة » (مشهد ١٨) ويبعد عنها . وتكشف لنا عبارته هذه عن نزوعه الى عدم الارتباط حتى بالوقت ، ولكن تصرفه معها يوحى لنا ببداية تيقظه ، فلقد رفض أن يواصل طريق الضياع الى النهاية . وبدأ يفكر جديا فى الامر بعد أن تركته دنيا . وعن طريق فتاة الليل التى يقذف بها من العربة نكتشف تحول بدر وعودته الى الواقع وهو الحل الذى تنتهى به القصة .

اما العسكرى فهو صورة اخرى من صور الواقع الذى يمثله امين وعبد الستار من ناحية ، ودنيا من ناحية أخرى . فى المشهد الثانى يغيب بدر ودنيا فى عناق حار ينتزعهما منه فى فزع ضوء سيارة مفاجىء . مع صوت العسكرى التقليدى منبها زميله فى الليل وكانه أيضا صيحة لهما . وعندما يقترب بدر من فرج (فى المشهد ١٩) يسخر العسكرى من فرج وكانه يسخر أيضا من بدر .

وفى المشهد (٩) نجد مثالا لما يسوقه السيناريو من كناية سينمائية ، فعندما يعلن بدر لدنيا أنه سيمتنع عن العمل ويخيم على دنيا الوجوم يملأ الصورة فجاة ماء عربة الرش التى ترش الشوارع ليلا . وهذه اللقطة تماثل تماما قولنا « وكأن صب على راسها جردل من الماء البارد » وفى المشهد (١٨) سافا بدر تسيران على مهل ، وتمران بكلب هزيل يفترش الأرض ذليلا بجانب السور .

ويجب الا يغيب عن بالنا ماتشير اليه أسماء أبطال القصة من دلالات : بدر الذى يحلق فى السماء ، ودنيا الواقعية وفرج الدرويش ..

ومن هذا يتضح لنا مدى مافى هذا السيناريو من دقة فى بنائه ، ومايتسم به من نزعة هندسية : ثلاثة يمثلون الضياع: بدر وفرج وفتاة الليل .

وثلاثة يمثلون الواقع : عبد الستار وأمين معا كطرف واحد ، ودنيا طرف ثان والعسكرى كطرف ثالث .

وفكرة القصة تحكيها ثلاثة أطراف : بدر ودنيا من ناحية ، وفرج ومقشته من ناحية أخرى ، وامين وعبدالستار من ناحية ثالثة .

والسيناريو ينقسم (عدا المقدمة الموجودة قبل العناوين) الى مرحلة كمقدمة فى مشهدين ، ومرحلة كخاتمة فى مشهدين ، وثلاث مراحل فى خمسة عشر مشهدا ، تكاد تنقسم بينهما بالتساوى تمثل جسم الموضوع .

« دنيا » من القصة الى السيناريو :

استمد السيناريو مادته من قصة قصيرة . والقصة القصيرة كالمسرحية والرواية احدى المصادر الادبية الهامة التى تتحول الى افلام . ولعل القصة القصيرة هى اهم هذه المصادر ، فان كانت المسرحية تقدم لنا الحبكة المتماسكة والصراع الحاد مباشرة ، والرواية تقدم لنا التفاصيل الدقيقة ، فاننا فى

كليهما نضطر الى التلخيص عامة عند تحويل واحدة منها الى فيلم ، والتلخيص ـ دون استثناء ـ يفقد العمل أعماقه ، واقصى مايمكن ان يطمح اليه هو ان يصل الى مستوى الاصل ، ولهذا فشلت معظم الافلام التى استمدت مادتها من رواية او مسرحية أن تصل الى أعماق الاصل . والامر على العكس مع القصة القصيرة ، انها تقدم لنا الفكرة الاساسية .. النواة ، وتتيح للسينمائى فرصة الخلق والتعمق ، مما قد يساعد على أن يفوق العمل السينمائى فى النهاية أصله المكتوب ... وتجربة « دنيا » هى تطبيق واضح لذلك .

يكاد السيناريو أن يكون ترجمة دقيقة لكل عبارة من عبارات القصة عدا القليل النادر منها وهى اما لعدم اهميتها الدرامية ، مثل الكلام عن أهل الحى الذين يهربون من بيوتهم ذات الحجرات الضيقة .. الى الحشيش المزروع على طول طريق النيل .. او لقصور امكانياتها السينمائية مثل العبارات التجريدية « لكل واحد منهم نظرة للحياة ، وامل يمتنى الحصول عليه ، وعمل يسعى اليه ، وضمير يقلقه ويؤنبه ، وغرائز تفكر له » .

ومانقله السيناريو من القصة ، وهو الغالب الاهم (دنيا وبدر والصراع بينهما ، فرج وموقف زميليه منه والملاحظ) نقله بامانة وزاده تجسيما ، فتحولت العبارات التقريرية الى صور واحداث ، فعبارة مثل « لقد أفسدته أمه عودته أن تعطيه النقود ليلهو ويتسلى » تحولت الى مشهد كامل هو (م ٥) وعبارة مثل « أمه تعد له الافطار فى الصباح ، الغداء فى الظهر ، والعشاء فى المساء » نجدها بنصها كلاما وصورة فى (م ٦)

وفى القصة اكتفى بعرض « دروشة » الشيخ فرج عرضا مباشرا ، وعرضها السيناريو كذلك ، ولكنه استغل اعتقاد امين بان فرج « مخاوى » لينقلنا فى مشهدين كاملين (م ١١) ، (م ١٢) الى عالم فرج الغامض كما يتصوره أمين ، وليس لهذين المشهدين أية اشارة فى القصة .

واضاف السيناريو عناصر جديدة للقصة مثل : فتاة الليل ، ونجح فى استغلالها ، كما وسع النهاية فلم تقتصر على عودة أمين وعبد الستار الى زميلهما ، وانما عادت دنيا أيضا الى بدر ، واقتضى ذلك اضافة حادثة قذف فتاة الليل من السيارة .

« دنيا » من السيناريو الى الشاشة :

يتوقف تحويل السيناريو الى فيلم على أمانة المخرج ، فقد يفقد السيناريو فى التنفيذ بعض مؤثراته ، كما قد ينحرف عن هدفه ، ولكن المخرج هنا اشترك فى كتابة السيناريو ، ولهذا جاء التنفيذ تجسيما لماهو مكتوب على الورق ، وتعميقا لما يحويه من مضامين .

والمخرج « خليل شوقى » بدأ اول اعماله فى الحقل السينمائى بوضع الموسيقى التصويرية والرقصات لفيلم « السعادة المحرمة » اخراج « سيد زيادة » سنة ١٩٤٨ ، وفى سنة ١٩٥٢ عمل بشركة مصر للتمثيل والسينما ، وبها تعلم التصوير على يد « روبير طمبة » ، ثم التحق بمعهد « المركز التدريبى » بايطاليا وحصل منه على الدبلوم بعد ثلاث سنوات ، سافر بعدها الى المانيا ، امضى فيها فترة تمرين باستديوهات « بافاريا » ، وزار استديوهات « أوفا » أكبر استديوهات المانيا ، وشركة « موازييك » فيلم أكبر شركات الدوبلاج بالمانيا ، وتم تمرينه فى « بادن بادن » على العمل بالتليفزيون .

عاد الى القاهرة فى اواخر سنة ١٩٥٧ اخرج عدة أفلام تسجيلية ، منها « تطور النحت فى مصر » عرض فى « كارلو فى فارى » سنة ١٩٦١ و « رمال خضراء » عرض فى « ليبزج » سنة ١٩٦٢ . كما أخرج ٣٥ فقرة تسجيلية للتليفزيون تحمل اسم برنامج « فوازير » من اهمها فقرات « السلحفاة » و « الصبار » و « مصر الجديدة » ، وهو يحتل الآن منصب مدير ادارة الافلام التليفزيونية بالشركة العامة للانتاج السينمائى العربى .. وفيلم « دنيا » هو اول اعماله بعد توليه منصبه الجديد ، وآخر ما ظهر له . وهذا ما عن لنا من ملاحظات على الفيلم .

❊ فى السيناريو كان يصحب صور المقدمة الموجودة قبل العناوين صوت تعليق يؤكد لنا اننا فى القاهرة ، « القلب الكبير الذى ينبض ، ويفيض بذلك الخليط العجيب المتنافر » وقد اصاب المخرج بحذف هذا التعليق عند التنفيذ حيث لم يكن له ادنى ضرورة فى الفيلم فالصورة كافية ، ووجوده يوصم المشاهد بالغباء ، فضلا عن انه يحدد للمقدمة معنى « القاهرة » مما يفقدها رمزيتها « الدنيا » .

❊ تنفيذ لقطات العناق وخاصة المشهد (٢) وصل الى مستوى من الرقة والشاعرية والدقة فى التعبير السينمائى لم يصل اليه مشهد مماثل من قبل فى السينما المصرية .

❊ فى المشهد (٦) بالسيناريو بدر ينظر الى أمه ثم ينظر الى التليفزيون ، وقطع الى شاشة التليفزيون لنرى مباراة فى كرة القدم ، والمعلق يقول « ياسلام ياولاد » كنتوا تقدروا تجيبوا دى جون » ولهذه العبارة أهمية لما ياتى بعدها ، ولقطة المباراة تعمق احساسنا بالموقف ، الا انها فى التنفيذ فقدت معظم تأثيرها وبدت مقحمة تقطع تسلسل الاحداث ، والسبب أننا فوجئنا بها دون تقديم سابق للتليفزيون أو معرفتنا بأن بدر يشاهده ، مما أثار الغموض وجعلنا نتساءل من أين جاءت هذه المباراة وما معناها ؟.. وكان من الممكن تفادى هذا الغموض والحصول على التأثير المطلوب من اللقطة بأن يسبقها لقطة أخرى ندرك بها وجود التليفزيون فى نفس المجال .

❊ أضعف أجزاء الفيلم دراميا مشهدى المولد (م ١١) وشارع الجنية (م ١٢) فالمفروض انهما يقدمان لنا شخصية فرج من خلال افكار أمين ، ورغم استخدام نفس الوسيلة بوضوح مع قصة بدر فاننا نفتقد هنا الوضوح ولا يتاكد لدينا أنهما من خلال أفكار أمين ، مما يصعب على المشاهد فهمهما ويظل مدة يتساءل عن ضرورتهما ، وعلى الاخص مشهد (١٢) الذى يمكن حذفه دون أن نفقد شيئا ذا اهمية درامية ، بل لعله كان من الافضل حذفه والانتقال من اللحظة التى يحاول فيها فتوة المولد انتزاع رغيف اللحم من فرج الى الملاحظ وهو ينزع منه مقشته .

ثم لو فرضنا جدلا ان شارع الجنية هذا نراه من وجهة نظر أمين (تخيلاته) فكيف لنا ان نتقبل أن أمين الكناس يمكنه ان يتصور مثل هذا الديكور التجريدى . فمثل هذا التصور لا يمكن أن يتلاءم ومستواه الفكرى المرتبط أيضا بمستواه الاقتصادى والطبقى .

ولا شك أن ميل المخرج لابراز مواهبه التكنيكية هو السبب فى اقحام مثل هذا المشهد الذى جذب انتباهنا ، وكذلك كان مشهد المولد ، وهما افضل أجزاء الفيلم تكنيكيا . ولعل هذا كان من الاسباب التى أبعدت المتفـــــرج عن تتابع الاحداث والانجذاب نحو الشكل حتى اذا ما انتهى المشـــــهدان وعاد الى الاحداث من جديد صعب عليه ربطها ببعض .

والحق ان هذين المشهدين هما المسئولان الى حد كبير عما يمكن ان يتهم به الفيلم من غموض . والواقع ان هذا الغموض يرجع أيضا الى السيناريو الذى لم يهتم كثيرا بهما ، حتى أن مشهد المولد لم يكتب وترك لظروف الديكور .

* وشيء آخر اضعف من تأثير الفيلم هو نهايته التى جاءت سريعة حيث لم يمهـــد لتطور بدر التمهيد الكافى مما يقنعنا بالخاتمة ، وهذا العيب يرجع أيضا للسيناريو .

* حــركة آلة التصوير فى آخر لقطة وهى ترتفع لتاخذ كل الشخصيات فى لقطـــة عامة لم تنفذ كما هى بالسيناريو رغم جمالها وحسن تعبيرها كختام للقصة .

* اماعن بقية عوامل التنفيذ فقد وفق الديكور فى استخدام الابيض والاســـود دون تدرج بينهما لابراز حدة التناقض فى الموضوع ، وعبرت المسحة التجريدية الغالبـــة عليه عن الجو الضبابى الســـائد وعالم الاحلام والتخيلات عدا ديكور شارع الجنينة الذى أفسدته المبالغة .

والجمل الموسيقية الاساسية عزفت على القـــانون فلم يعجز القانون فى التعبير عن كل الانفعالات العاطفية الموجودة رغم ما يشاع عن عجزه فى مثل هذه الموضوعات .

وجمال التكوين فى الصور يكاد يعلن عن نفســـــه فى كل صورة والفضل يرجع بالطبع فى جزء كبير منه الى المصور . الا أن هـــذه الدقة البالغة فى تكوين الصـــور شأنها شأن بقية مكونات الفيلم قد تجـــذبنا فى بعض اللحـــظات عن متابعة الاحداث بالعمق الكافى .

وأدى الممثلون أدوارهم ببراعة حتى أصحاب الادوار الثانوية وعلى الاخص « ليلى أنور » التى قامت بدور « فتاة الليل » أما صلاح قابيل وليلى طاهر فلعبا أحسن أدوارهما .

ولاشك أن اسم الفيلم سيقترن دائما باسمهما كشهادة عـــلى قدرتهما الفنية فى التمثيل . والحق أن الفيلم يعتبر شهادة فنية لكل من عملوا فيه وكلهم من الشبان المجتهدين . أنـــه تجربة جديدة تستحق التشـــجيع لم تكن لتولد لولا دخـــول القطاع العام ميدان السينما .

ونرجو المزيد منها ..





مشكلة العلاقة بين الكلمة و اللحن

بقلم: الدكتورة سمحة الخولى

ان الغناء أقدم فى حياة الانسان وآصل من موسيقى الآلات . والغناء يمثل تزاوجا بين الكلمة والنغمة ، فما هى طبيعة العلاقة بينهما وهل يتساويان فى الاهمية أم يسود أحدهما ويتبع الآخر ؟ ومشكلة العلاقة بين الكلمة واللحن ترتبط ارتباطا مباشرا بتطور التفكير الموسيقى وأساليب التأليف الموسيقى ذاتها ، بل وبتطور الفلسفة الفنية للمذاهب الموسيقية المختلفة وموقف المؤلفين الموسيقيين فى كل هذه المذاهب من فنهم بصفة عامة . ونحن شعب غنائى بطبيعته ولعل فى تتبع مراحل هذه المشكلة على مر العصور فى الموسيقى العالمية ما يفيدنا ونحن نعيش فجر نهضة فنية وموسيقية بدات تغير فهمنا وتقبلنا للموسيقى وتنمى وعينا الفنى وتعمق احتياجاتنا النفسية فى مجال الفنون .

ان مشكلة العلاقة بين الشعور واللحن مشكلة قديمة قدم الموسيقى الغنائية نفسها ،ولم يكف الموسيقيون على اختلاف مذاهبهم عن محاولة تحقيق حل مثالى لها كل حسب اتجاهه ووسائله فى التأليف الموسيقى ، ومع ذلك فان بعض عصور تاريخ الموسيقى كانت أكثر وعيا بأبعاد المشكلة وأكثر ايجابية فى محاولة التغلب عليها ، وسنرى من تتبعنا لتلك المراحل أن أوفق الحلول وأكثرها تحقيقا للتعادل بين أهمية الكلمة واللحن هى الحلول التى انبثقت من عصور ثورية فى تاريخ الموسيقى ، عصور اصلاح أو تفيير جوهرى .

اذا نحن رجعنا الى القرون الاولى للمسيحية لوجدنا أن الغناء الفنى الوحيد الذى كانت أوربا تعترف به فى العصور الوسطى هو الغناء « الجريجوريانى » وهى تلك التراتيل الدينية البسيطة التى تتغنى بألفاظ لاتينية تلحن بلحن واحد « مونوفونى » لا تكثفه أية ألحان أخرى لامن الاصوات ولا من الآلات « حيث لم تجد الآلات الموسيقية طريقها الى الكنيسة الا متأخرة جدا » .

وكان تلحين التراتيل الجريجوريانية مرسل الايقاع هادئا وقورا ، فهو يسير فى سياق لحنى شبه محدد اذ يبدأ عادة بنموذج لحنى خاص بالاستهلال ثم يصعد اللحن الى احدى نوتات المقام

ويسمونها « نوتة التلاوة » حيث يمكث اللحن عندها وحولها لأطول فترة ، وفى الختام يهبط الى القرار مستخدما بضع انغام محفوظة لختام التراتيل « بطريقة تشبه بعض أساليب تلاوة القرآن عندنا » ، أما العصر الايقاعى فلم يكن يخضع لميزان محدد رتيب كما هو الحال اليوم .

ومثل هذا التحفظ والزهد الميلودى من شأنه ان يخلع على الكلمات أهمية وتأكيدا خاصا ، فسلطات الكنيسة ابت ان تعترف للموسيقى الا بحيز محدود لا يتخطاه اللحن ، وحرصت على الحفاظ على هذه التراتيل فسخرت رجالها ليلقنوها للاجيال الخالفة بالتواتر الشفوى .

غير أن النزعة الجمالية الاصيلة فى نفس الانسان لم تستسلم لهذا الوقار والتحفظ الميلودى طويلا فبدأ المنشدون يتحينون الفرص ليطلقوا العنان لمشاعرهم الدينية الفياضة فى استرسالات لحنية مزخرفة مزوقة أشبه بالتقاسيم ، فبينما احتفظوا بالتلحين المقطعى الهادىء للتراتيل ، نراهم قد ادخلوا عند حروف المد فى بعض التراتيل اطالات لحنية منمقة melisma ، ظلت تتأصل وتستقر رويدا رويدا حتى أصبح لها مكان معترف به فى الموسيقى الكنيسية باسم «السكونيسة» sequientiae التى اندمجت اخيرا فى الموسيقى الدينية الرسمية واصبحت تنشد فى مناسبات خاصة بعد ان ركبت لها ألفاظ جديدة تلائم الحانها ، وهكذا نشهد جولة من جولات الصراع بين الكلمة والموسيقى كسبت فيها الموسيقى بعض الارض فى مجال الموسيقى الدينية حيث فرضت نفسها على التراتيل ثم ركبت فيها الالفاظ الملائمة لالحانها على عكس المتبع فى التلحين الغنائى عامة .

ولم يكن للموسيقى فى العصور الوسطى شأن كبير خارج النطاق الدينى اللهم الا فى انتاج الشعراء المتجولين ، التروبادور والتروفير (فى فرنسا وانجلترا واسبانيا » والمينيسنجر . minnesänger

والماسترسنجر «أساطين الغناء» فى المانيا ،ولاشك ان العنصر الغزلى العاطفى فى اغانيهم اثرى تلحيناتهم وخاصة من الناحية الايقاعية ، واليهم يرجع الفضل فى الملاءمة بين ايقاع الغناء وبين جو الشعر الغزلى والاغانى الراقصة ، مما لم يكن له مجال فى الموسيقى الدينية ، فقد كان طبيعيا أن ينبذوا وقار الموسيقى الكنسية واقتصادها الميلودى

والايقاعى عندما يتفننون بمحاسن سيداتهم وبجمال الطبيعة، وهم وان حاولوا اتباع الاسلوب البوليفونى « العلمى » للتلحين الدينى فى اغانيهم الا ان أشعارهم الغزلية انعكست على الحانهم فجعلتها تميل الى تفضيل الايقاع الثنائى والى البوليفونية الخفيفة كما كانوا يميلون الى تفضيل المقام الكبير major والصغير minor فى موسيقاهم الغنائية .

* * *

ثم بدات الطبيعة الاوروبية تضيق بالتراتيل البسيطة المفردة اللحن فى الموسيقى الرسمية الدينية، فنشأ فن تعدد الالحان أو « البوليفونية » ، واخذ يجد طريقه فى ازدهار سريع الى الموسيقى الاوروبية كلها ومع بشائر عصر النهضة تأصلت اساليب الكنترابنط – اى فن نسج الالحان المتشابكة (فى مسار أفقى) – واصبح هدف التأليف الموسيقى طوال عصر النهضة خلق نسيج بوليفونى مركب تتكدس فيه الحان ، لكل منها ايقاعه ومساره المختلف عن الالحان الاخرى المشتركة ، وان كانت كل الالحان فى القطعة الواحدة تركب أو تكتب على اساس «لحن ثابت» يكون عادة من الحان التراتيل الكنسية ، وهذا « اللحن الثابت » هو الاساس المادى والمعنوى لكل موسيقى بوليفونية (أو كنترابنطية) دينية اذ كان رجال الدين فى ذلك العصر قد ورثوا عن العصور الوسطى الاعتقاد بأن مجرد وجود نص دينى (يؤدى وظيفة « اللحن الثابت ») فى اية مقطوعة يضفى عليها مغزى روحيا خاصا .

وكانت كل الموسيقى الدينية طوال عصر النهضة تكتب بهذا الاسلوب البوليفونى ذى الالحان العديدة المتداخلة ، سواء كان مؤلفوها من ايطاليا أو من بلاد الاراضى الواطئة او من فرنسا أو انجلترا أو اسبانيا .

وواضح أن مثل هذا التلحين المركب لاى نص دينى من شأنه أن يبدد الكلمات تماما ، اذ يبعثرها بين الاصوات المختلفة المشتركة فى انشادها كل بلحنه وايقاعه الخاص ، فتجد مقطعا من الكلمة يغنيه أعلى الأصوات ، ثم يتلوه صوت آخر فيردد نفس المقطع بينما يستمر الاول فى المقطع التالى . . وهكذا – واذا كان فن الكنترابنط العويص من أرقى فنون الموسيقى الغربية الا انه بلا شك يمثل اقصى ما وصلت اليه الموسيقى من اهدار للكلمة

فان القداسات التى كتبها لاسوس Lassus وبيرو Byrd وبالسترينا Palesterina ومعاصريهم ليست فى الواقع الا تكوينات موسيقية شاهقة باغ من تعقيدها وضخامتها أن تاهت الكلمات فيها فى زحمة البوليفونية وافانينها ، وتفتتت الالفاظ الى جزيئات متناثرة ، بل ان بعض المؤلفين الموسيقيين فى ذلك العصر لم يكلفوا انفسهم عناء توزيع مقاطع الالفاظ على الاصوات المختلفة فى المدونة الموسيقية وتركوا أمر هذا التوزيع المنشدين انفسهم .

وهكذا نرى أن عصر النهضة كان فى موسيقاه البوليفونية الدينية عصر السيطرة التامة للموسيقى على الكلمة فهو يتخذها مجرد ذريعة لاقامة صرح صوتى شامخ تتلاشى فيه وكأنها لم تكن .

أما الموسيقى الدنيوية فى عصر النهضة ذاته فكانت أكثر وعيا بطبيعة العلاقة بين النص واللحن . وان اهم صيغ الغناء الدنيوى فى ذلك العصر « المادريجال » ، وهو نوع من الغناء العاطفى الريفى الوصفى الذى يلحن تلحينا بوليفونيا غير كثيف ، وهو الفن الموسيقى المنزلى الذى توفر على ادائه النبلاء والمثقفون فى كل أنحاء أوربا ، وقد ظهرت بوادر احترام الكلمة مرتبطة بفن المادريجال هذا ، ثم قوى هذا التيار حتى لنلمح آثاره فى كتابات الموسيقيين والعلماء النظريين فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، حيث نشر أحدهم وهو الفلمنكى كوكليكوس (سنة ١٥٥٢) رسالة شهيرة بعنوان Musica Reservata نادى فيها بضرورة وضع كل كلمة من النص الشعرى فى اللحن المناسب لها ، وأوصى المؤلفين « باحترام ايقاع الشعر ، نظرا لما بين الموسيقى والشعر من قرابة » .

وفى بريطانيا نجد صدى لمثل هذا الراى فى كلمات للمؤلف الموسيقى الانجليزى الشهير وليام بيرد Byrd الذى بين انه لا بد للموسيقى أن « تتجسد روح الشعر »، ثم نجد فى كتاب توماس مورلى الشهير بعنوان : مقدمة سهلة لممارسة الموسيقى العملية » الصادر (سنة ١٩٥٧) ما يأتى : « يجب أن يكون اللحن أمينا على روح الشعر فاذا كان موضوع الشعر خفيفا فليكن ايقاع اللحن خفيفا ايضا ليوحى بنفس الجو » ، كما أهاب بالمؤلفين الموسيقيين أن يعبروا فى الحانهم عن معانى النص الشعرى قدر المستطاع .

وقد كان هذا هو هدف مؤلفى المادريجال حتى أن هذا الضرب الخاص من الغناء أصبح يتسم بمميزات خاصة فى تلحينه لاشعاره ، ونترك لاحد الكتاب (١) هنا أن يصف لنا تلك المميزات فهى تلقى الضوء على فهم مؤلفى القرن السادس عشر لعلاقة الشعر بالموسيقى :

« لم يكن هدف المؤلف أن ينقل جو القصيدة القصيرة بألحان وهارمونيات مناسبة ولكنه كان يحاول ان يصف كلماتها بدقة **وصفا موسيقيا** ، فاذا وردت فى الشعر كلمات « قيود الحب » جعل لحنه يلف ويدور حول نفسه تمثيلا للسلسلة أو القيد، وكانوا يعبرون عن « التنهدات » بسكتات طويلة ، أو انقطاع فى اللحن ، وفكرة « السكون » كانوا يصفونها فى الحانهم بنوتةطويلة يمدها أحد الاصوات بينما تستمر الاصوات الاخرى فى مسارها . وعند كلمات « السماء » أو « القمم » او « الصعود » كان اللحن يرتفع مليا ، وعند كلمات « الارض » أو « البحر » أو « الحضيض » أو « الجحيم » كان يهبط . أما الفاظ « **الضحك** » و « **البهجة** » و « المرح » فكانت الالحان تحاول أن تصورها بقدر المستطاع وعلى العكس كانت معانى « الحزن » أو « الألم » أو « الاستشهاد » أو القسوة تجدتعبيرها فى تآلفات هارمونية متنافرة ، وتحولات modulations مفاجئة غير متوقعة .

وان هذا الانشغال **بالتعبير الحرفى** عن أصغر تفاصيل النص لمن اهم ما يميز أسلوب المادريجال فى القرن السادس عشر ·· وقد نتج عنه حصيلة واسعة من الكليشيهات الموسيقية الدارجة التى بليت من كثرة استعمال الموسيقيين لها ..

من هذا نرى ان ادراك الموسيقى فى ذلك العصر لمشكلة الشعر واللحن فى الموسيقى الدنيوية كان ادراكا سطحيا فهم يهتمون أولا بالمطابقة الايقاعية بين مقاطع الشعر والايقاع الموسيقى ، التى هى من أوليات التلحين الغنائى ، وهذا رد فعل طبيعى للتعسف الذى أصاب أوزان الشعر ومقاطعه على يد البوليفونيين مما أدى الى مط المقاطع القصيرة احيانا ، أو العكس ، ثم تناولوا المشكلة من زاوية التعبير الحرفى عن المعانى أو التصوير الفوتوغرافى للكلمات بالموسيقى ، فهم يريدون للحن أن ينقل المدركات الحسية فى النص الشعرى كرسم القيود

(١) Prunieres فى كتابه عن مونتفردى

والسلاسل والتعبير عن كلمة الصليب بقفزتين لحنيتين متعارضتين وهكذا .. ومثل هذا الفهم لوظيفة اللحن فى الموسيقى الغنائية فهم قاصر ينم عن تحريف جوهرى للوظيفة الطبيعية للفن الصوتى ، فالموسيقى تخرج تماما عن مجالها الطبيعى وعن حدودها عندما تتصدى للوصف والتصوير ، وخاصة اذا كان الوصف لاشياء مادية أو معان حسية تنبو عن الوصف . واذا كانت بعض العصور التالية (العصر الرومانتيكى) قد سخرت الموسيقى للوصف النفسى او المعنوى فى القصائد السيمفونية .. فانها لم تفعل ذلك فى ميدان الغناء بل حاولته – بنجاح متفاوت – فى ميدان الموسيقى الاركسترالية ، واصطنعت له الوسائل من كتابة الشروح و « البروجرامات » التفسيرية .

ونستطيع القول بأن عصر النهضة يمثل طرفى النقيض بالنسبة لمشكلتنا هذه ففى موسيقاه البوليفونية الدينية سيطرت الموسيقى بقوانينها الصارمة على الكلمات سيطرة تامة ، وفى موسيقاه الدنيوية اخضعملحنو المادريجال اللحن والهارمونية اخضاعا تعسفيا للشعر .

***

وفى ختام القرن السادس عشر تبلور تياران من المقاومة الايجابية للاسلوب البوليفونى المركب جاء اولهما – وبدافع دينى محض – من رجال الكنيسة فى صورة « مجمع ترينت » الشهير الذى عقد لبحث ما آلت اليه الموسيقى الدينية من تعقيد تاهت معه النصوص الدينية ، أما التيار الثانى فقد كان افعل وابعد اثرا فى تاريخ الموسيقى الدينية من تعقيد تاهت معه النصوص الدينية .

أما التيار الثانى فقد كان افعل وابعد اثرا فى تاريخ الموسيقى اذ جاء من جماعة من الفنانين والشعراء والادباء فى فلورنسة عرفت فى تاريخ الموسيقى باسم « الكاميراتا » تساندوا على العمل على رد اعتبار الكلمة واجلال الشعر فى المكان الاول وتسخر الموسيقى لخدمته وذلك بالعودة الى بساطة اللحن الواحد،ولكن مع استغلال الثراء الهارمونى الذى اكتسبته الموسيقى من خبرتها فى نسج الالحان طوال القرون الستة الماضية ، وكان رائدهم فى تحقيق هذه الثورة الفنية العودة الى المثل الاغريقية القديمة من تأكيد اولوية الشعر وانشاده بلحن بسيط واضح معبر يجسم معانيه .

ومن خلال تجارب « الكاميراتا » الاولى فى التلحين بهذا الاسلوب الجديد ظهر ماسموه بالاسلوب التعبيرى Stile rappresentative

وهو اسلوب مونودى او هارمونى قوامه لحن رئيسى واضح تسانده تآلفات هارمونية (راسية) وهو أسلوب مناهض تماما للاتجاه البوليفونى السابق ، وقد اثبت عصر الباروك صلاحية هذا الاسلوب الجديد وقدرته على التعبير عن المشاعر والمعانى وقابليته للنمو والازدهار ، حتى انه ساد فى التأليف الموسيقى العالمى منذ ثلاثة قرون .

اما « الاسلوب التعبيرى » الذى يهدف الى التعبير عن المشاعر فهو نتاج طبيعى لنزعة عصر الباروك للعناية بعنصر الانفعال والاحساس فى الموسيقى مما لا نظير له فى البوليفونية الدينية المتحفظة وقد كانت الاغانى التى كتبت فى القرن السابع عشر بهذا الاسلوب التعبيرى بصفة عامة مؤثرة معبرة تدور غالبا فى نطاق من الانفعالات والمشاعر الحزينة الباكية ، فكان يحلو لمؤلفى هذه الفترة أن يحركوا قلوب مستمعيهم وأن يستدروا الدموع فى أغانى « المراثى Laments التى اكثروا منها » ولعلهم أرادوا أن يلمسوا الجانب الانسانى فى تلحينهم ليثبتوا أن هذه « الموسيقى الجديدة » – كما سماها بيرى وكاتشينى – أمينة على معانى الشعر وأن اللحن والهارمونية فيها يضيفان الى تلك المعانى عمقا وتأثيرا صادقا عميقا .

ومن ثنايا هذه الثورة الفنية الكبيرة نبتت فكرة الدراما الموسيقية أو الاوبرا ، وظهر فن المسرحية المغناة ، وتكاتفت جهود الشعراء والموسيقيين معا على تطبيق مبادىء احترام الشعر ونتج عن هذا التطبيق أسلوب فى اللحن يعد وسطا بين الكلام والغناء أسموه الريستاتيف recitative (أى التلاوة) ، وكانت المدرسة الاولى للاوبرا فى فلورنسه تعتمد فى غالبية انتاجها على عنصر التلاوة ، وقد شرح جياكوبو بيرى فكرته وغايته من هذا فى المقدمة التى كتبها لاوبرا يوريدتش من تلحينه اذ كتب يقول : « كان على أن الحن شعرا دراميا ، ووجدت انه لابد لى من تقليد نبرات الالقاء او الكلام بالموسيقى رغم انه ليس فى الحياة الواقعية من يتكلم بالموسيقى !. وبدا لى أن الاغريق كانوا ينشدون مسرحياتهم بأسلوب أشبه بالكلام ولكنه لحن يعلو عن نطاق الحديث العادى ، ويقصر فى

الوقت نفسه عن الحان الغناء ، أى انه نـوع من الموسيقى وسط بين الاثنين ..

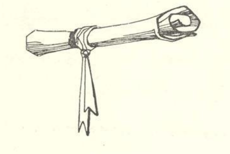
وكانت المحاولات الاولى فى الاوبرا تعتمد كلية على الريستاتيف مما لا يخلو من الجفاف ــ الى ان جاء كلاوديو مونتفردى Monteverde «١٥٦٧ــ١٦٤٣» ورفع هذا الاسلوب الناشىء الى مرتبة العمل الفنى العظيم واكسب الريستاتيف مرونة وتعبيرا وحقق بالموسيقى تجسيما وتعميقا لمعانى الشعر ما كان ليبلغه الا بفضل خبرته الطويلة بممارسة التلحين الغنائى فى المادريجال حيث لحن منهـا خمسة مجلدات كان فيها امينا على معانى الشعر ، وكـان يطوع الميلودية والهارمونية فيها للاحتياجـات النفسية للكلمات ، حتى ولو أدى به ذلك الى ادخال عناصر هارمونية ، كالتنافر والتأخير ، غير مألوفة فى عصره ، وقد لاقى أسلوبه هذا فى تناول الموسيقى الغنائية ، وما فرضه من توسع فى الهارمونية ، أدى الى اثارة حملة عنيفة من المحافظين ضـده (١) ، وقد كتب اخوه دفاعا عن وجهة نظره هذه يقول : « ان مونتفردى يريد للنص الشعرى أن يكون سيد الهارمونية لا خادمها ، والحكم الصحيح على اعماله يجب أن يصدر عن وجهة النظر الافلاطونيـة ، فاللحن عند افلاطون يتألف من ثلاثة اشياء : الكلمة والتوافق والايقاع ..

وبهذا الفهم المستنير كتب مونتفردى اوبـراته التى بقى منها على الزمن « أورفيو »

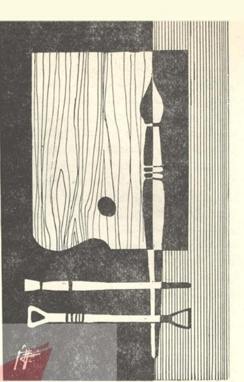
وقدر لفن الاوبرا بعد ذلك أن يزدهر فى ايطاليا فانطلق مكتسحا المدن الايطالية ، ولم ينصرم القرن السابع عشر حتى كانت دور الاوبرا قد شيدت فى سائر انحاء ايطاليا لتكون محرابا لهذا الفن الذى تزاوج فيه الشعر والموسيقى فى ظل المبـادىء « الكلاسيكية » . غير أن الطبيعة الايطالية الغنائية الاصيلة لم تلبث أن ضاقت بتلك المبادىء وانساقت فى تيار عبادة أبطال الغنـاء وما لبثت الاوبرا أن انحدرت فى نهاية ذلك القرن ومطلع القرن الثـامن عشر الى مجرد حفلات للغناء المنفرد تؤدى بالملابس على المسرح دون أى مراعاة لحبكة القصة أو تسلسل السياق الدرامى أو اتصال الحركة المسرحية، فكان المغنى ينطلق فى تزويق الحانه (الآريا) ومطهـا والتصرف فيها حسب هواه ، بل ان المؤلفين كانوا « يفصلون » الالحان وفقا لطبقة صوت المغنى المنفرد التى تظهر محاسن صوته ، واصبح الجمهور أسيرا لهؤلاء المغنين والمغنيات وتلاشت الكلمات فى غمـار « الكولوراتورا » و « الكادنسة » وغيرها من وسائل اللعلعة والتطريب ، ثم جاء السندرو سكـارلاتى Scarlatti أحد أعلام الاوبرا فى نابولى ، فاخضع الآريا (أى الاغنية المنفردة فى الاوبرا) لقـالب موسيقى بحت هو القـالب الثلاثى المسمى Aria da capo وهو الـذى يتألف من قسـمين متعارضين يعود بعدهما القسم الاول «من البداية»، وسار على نهجه كثيرون من صغار مؤلفى الاوبرا فى ايطاليا ، وما اكثرهم فى ذلك العصر ــ وبهذه الخطوة رجع سكارلاتى بعلاقة الشعر واللحن الـى الوراء دورة كاملة اذ تخلى عن جوهر مبادىء الكاميراتا ، التى نشأ فن الاوبرا فى ظلها ، ومبادىء مونتفردى فى صدق التعبير الموسيقى عن الشعر ، بل انه رجح كفة الموسيقى ترجيحا مجحفا حينما أخضع الغناء لقالب موسيقى محدد على حساب الشعر ومعانيه وعلى حساب التسلسل الدرامى نفسه .

* * *

وهكذا شارفت الاوبرا طلائع العصر الكلاسيكى بحصيلة من الغنـاء الاوبرالى الذى تغلب فيه العناصر الموسيقية البحتة على التعادل الضرورى بين الشعر والموسيقى ، وهو التعـادل الذى لم يتحقق الا فى القرن التاسـع عشر علـى يدى الرومانتيكيين .



(١) كتب « ارتوزى Artusi » المعاصر كتابا فى الهجوم على الموسيقى الحديثة واتخـذ امثلته فيها من ماردجال « لمونتفردى » خرج فى هارومونياتها عن النطاق الشـائع فى هذا العصر .



مصر
ملتقى الشرق والغرب في ميدان الفنون
تعقيب على محاضرة رينيه ويج

بقلم: أبو صالح الالفى

القى الأستاذ رينيه ويج عضو الأكاديمية الفرنسية والاستاذ بالكوليج دى فرانس محاضرتين عن الفن ، أولهما عن « الضوء فى التصوير الغربى » والثانية ، عن « مصرملتقى الشرق والغرب فى ميدان الفنون » ، فى قاعة جامعة الدول العربية خلال شهر نوفمبر ١٩٦٣ ، وذلك بدعوة من البنك الاهلى المصرى .

والاستاذ المحاضر رجل لامع فى ميدان النقد الفنى وله نظرياته التى ألف فيها مجموعة من الكتب الموفقة مما يجعله فى المرتبة الأولى بين رجال النقد الفنى وتاريخ الفن فى العالم المعاصر . ويمتاز المحاضر بلباقة فائقة وقدرة على صياغة أفكاره بنقلها الى الجماهير بما يستهويهم ويجعلهم يلتقطون هذه الأفكار فتنفذ الى قلوبهم . ويعتمد المحاضر على المقارنة بين الفنون المختلفة لابراز وجهة نظره بما يحقق له النجاح الذى ينشده فى تأكيد رأيه .

ومع أننا استمتعنا بمحاضرتيه استمتاعا كاملا الا أن الأمر يحتاج منا الى عرض وجهة نظر مناظرة لوجهة نظره لا تختلف معها فى الأسس العامة ، ولكنها تختلف قطعا فى النتائج وطريقة الوصول الى هذه النتائج

وأكثر ما يعنينا من محاضرتيه ، المحاضرة الثانية التى تحدث فيها عن فنون مصر عبر العصور وأبرز فى تحليله الجذاب أثر البيئة فى صياغة العمل الفنى مؤكدا ما يقوله بعض علماء النفس من وجود ما يسمى « سيكولوجية الجماعة » وهذا يعنى أن الجماعة تتأثر تأثرا كبيرا ببيئتهم وخصائصها المميزة ، وينعكس هذا الأثر على أنتاجهم الفكرى والفنى ، ومن ثم تتأثر نظرتهم الى الفضاء الذى يحيط بهم فيحسون به رحبا مفتوحا او ضيقا محدودا .

ويهمنا ان نلقى بعض الأضواء على بعض الجوانب الهامة التى لم يلمسها الأستاذ المحاضر ونرى أنها عظيمة الأثر فى تكوين الشكل النهائى للفن فى مصر خلال العصور .

فالفن فى مصر القديمة كان فنا هندسيا فى بيئة زراعية تأثر بها كما تأثر بالنظام الاجتماعى والاقتصادى والعقيدة الدينية . ولكن طبيعة مصر لها صورة أكثر شمولا من مجرد تقسيم الأرض الى مسطحات هندسية حيث نجد فيها هذا النيل الممتد من أقصاها الى أقصاها والذى يرمز الى الحياة التى يحملها ماؤه والذى ينبع من مكان

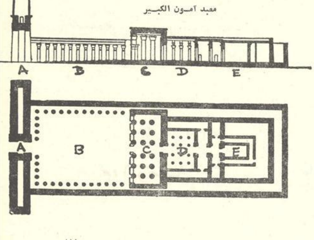
مجهول ويحيط به من كلا الجانبين خط أخضر من النبات الحى وخلف هذا الخط تمتد صحراء قاحلة لا نبات فيها ولا ماء وتحدد الهضبة الشرقيــــة والغربية هذه الخطوط الممتدة الى مالا نهـاية من الماء والخضرة والصحراء ، ولعل هذه الصــورة الكلية للبيئة المصرية بالاضافة الى دورة الفيضان الرتيبة ودورة الشمس اليوميــــة والسنوية هى التى علمت المصرى حســاب السنين وأوحت اليه بعقيدة الخلود ، كما أنها أثرت فى الصياغة الفنية للفنون التى ظهــــرت فى مصر منـــذ العصر الفرعونى . وتخطيط المعــابد يعتمد على الخط الممتد من طريق الكباش الى قدس الاقداس مارا بالفناء السماوى وبهو الاعمدة ، والذى يرمز الى طريق طويل يقود الانسان من الحياة الدنيـا الى الحياة الأخرى فى رحلة شاقة يعتمد فيهــا على الايمان والاخلاص والوفاء والخلق القويم ، وأن تنظيم المعبد المصرى سواء أكان هـــذا التنظيـم على امتداده أو على ارتفاعه أو فى النقوش التى ترسم على الجـدران ، وتدرج هـذه النقـوش فيمـا تعالجه من موضـــوعات من الأرض الى السقف ، كل ذلك يشعرنا شعورا طاغيا بالنظـرة الكونية التى تسيطر على المصرى ، بحيث يهدف الى أن يجعل هذا المعبد صورة معبرة متكاملة لهذه الفكرة .

وان ما وصل اليه الفنان المصرى القديم من قيم عالية من حيث الاتزان والايقـاع فى الرســوم والنقوش الجدارية لم يعتمد فيه على اللعب بالخطوط فقط وانما اعتمد أيضـا على المساحات

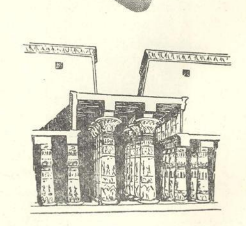


تصوير من الدولة الحديثة

قطعة من النحت فى عصر اخناتون



معبد آمـون الكبيـر



والقيم الضوئية ، مما يجعل الفن المصرى القديم سابقا لجميع الحضارات فى الوصول الى هـــذا المستوى التشكيلى البحت الذى يعتبر الهدف الأول لكثير من مدارس الفن المعاصرة ، بالاضـــافة الى المضمون الفكرى الذى يتضـمنه كل خط وكل سـطح .

وما من شك فى أن الواقعية فى الفن المصرى تختلف عن الواقعية فى الفن الاغريقى مثلا ، فعلى الرغم من أن الفنـــان المصرى كان يدقق فى رسم الحيوان والنبات والطير ليؤكد خصائصها الذاتية فانه أيضا يكيفها تكييفا زخرفيـا ويستبعد كثيرا من التفصيلات للوصول الى طابع بسيط نقى وبليغ ، كما أن تأكيده فى صياغته الفنية للخط الممتد انما هو رمز صوفى للاتجاه المستمر نحو الحياة الأخرى المقـدورة على الانســان المصرى والتى هى غاية آماله وشوقه .

وهذا دليل يوضح أن من أبرز صفات الحضارة المصرية القديمة انها قامت على أساس نظرة المصرى على انه جزء من كل مقـدس وضرورة مجـاهدة النفس وما يستلزمه ذلك من طقـــوس دينيـــة ومعايير أخلاقية رفيعة .

وكانت العمارة المصرية بما حققته من الثبــات والاستقرار والخلود هى الاطار الكبير الذى ضم جميع أنواع الفنـــون التشكيلية التى مارسـها المصرى ، واصبحت بما تحتـــويه من أسرار رمزا للمصريين يتجمعون حولها كأنهم قلب واحد وأمل واحد الى غاية واحدة .

أما المرحلة الثانية فكانت ثمـرة التزاوج بين الحضارة المصرية والحضارة الاغريقية متمثلة فى مدرسة الاسكندرية والفلسفة الرواقية والصـــور الشخصية التى انتجتها الفيوم ، وهى صور فردية ذات نظرات حالمة تستشف ما وراء الأفق البعيد . وكان هذا تمهيدا طبيعيا لظهور المسيحية .

وقد بدأ الفن القبطى مضطهدا فاتجـه الى الرمز والى النظر داخل النفس والقيم الروحية التى تغنى عن النظر فى الدنيا ، أملا فى الخلاص ، واتخـذ من بعض العلامات والاشكال فى الحضارة القديمة رموزا أسبغ عليها فكرا روحيا جديدا .

وفيما يختص بمرحلة الفن الاسلامى فعلى الرغم من أن النظرية التى أكدها السيد المحاضر صحيحة فى جملتها ، الا اننا لا نستطيع أن نطبقها تطبيقـا حرفيا عاما على الفن الاسلامى فى جميع الأقطار ، اذ أنه من الأمور المسلم بها أن الفن التشكيلى فى الجزيرة العربية ، التى اعتبر المحاضر انها مصدر الفنون العربية عبر التاريخ الاسلامى ، لم تمارس الانتاج التشكيلى الا فى بعض البقاع المستقرة التى تعتمـد على الزراعة كاليمن فى الجنـوب وبلاد العـراق والشام فى الشمال ، أما العـــرب فى الجزيرة العربية ، التى اعتبر المحاضر انها مصـدر ظهرت خلال الانشـاء الأدبى فى شعر ونثر .. الخ .. حيث بلغ الأدب العربى مرتبة رفيعة قبـــل الاسلام بالقياس الى عصره ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فان جميع الذين ارخوا للفن الاسلامى اكدوا انه تأثر تأثرا كبيرا بالفنون المحلية فى الشام والعراق وفى غيرها من البـلاد التى استقر فيهـا العرب وبخاصة فى العصر الأول .

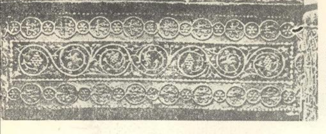


تاج عمود كورنثى



تاج عمود اسلامى

ولا شك أن عرب الجزيرة الذين اتجهـــوا فى صدر الاسلام الى الامصار لم يكن لهم تأثير يذكر فى الفنون التى كانت سائدة فى هـذه الاقاليم ، فقد كانت روح الحضارة الكامنة فى أعماق هـذه الشعوب ، ذات الحضارات القديمة ــ الزراعية ــ



زخارف من البرونز فى قبة الصخرة



زخارف رومانية فيها الامتدادات والاستمرار وتقليد الطبيعة

تجاهد الحضارة الهلينسية ، ومع انها اتخذت أشكالا هلينستيه كنظام المعابد وتيجان الأعمدة وزخارف الاكانتس ، وثنايا الملابس فى التماثيل ، الا أن المتأمل يشعر بأن هذه العناصر كانت كلها أغلفة رقيقة تخفى خلفها حقيقة الروح العربية الكامنة .

ولعل هذا يفسر سرعة انتشار الحضارة الاسلامية ـ، والوحدة الشاملة الكبرى التى نراها متمثلة فيما أنتجته جميع هذه البلاد من فنون لها طابع عام مشترك مع خصائص محلية متميزة ، كما يدل على وجود وحدة فكرية مشتركة تربط جميع هذه الاقاليم ووحدة حضارية قبل الاسلام بسنوات طويلة .

وهكذا استطاع رجل الفن فى الحضارة الاسلامية أن يتخلص من العناصر الهلينستيه وان يحيلها الى عناصر اسلامية بحته تعتمد على التجريد والشوق الصوفى الذى ظهر فيما كتبه الفلاسفة العرب أمثال الغزالى وابن الفارض والحلاج وغيرهم .. وهو شوق الى الذات الالهية واحساس صارخ بضآلة الانسان فى هذا الوجود الذى يسيطر عليه ويوجهه اله قوى قادر مبدع رحيم .

ولم يقتصر نشاط الفنان المسلم على تحويل العناصر الهلينستيه لتتناسب مع الفلسفة الاسلامية ، ولكنه استحدث أساليب زخرفية جديدة باستعمال الخط العربى الكوفى والنسخى والزخارف التى تعتمد على الاشكال الهندسية ، ووصل بهذا الضرب من الزخرفة الى مستويات عالية تعتمد على التركيب والتجميع والتنويع حيث ربط ذلك كله فى وحدة فنية متكاملة .

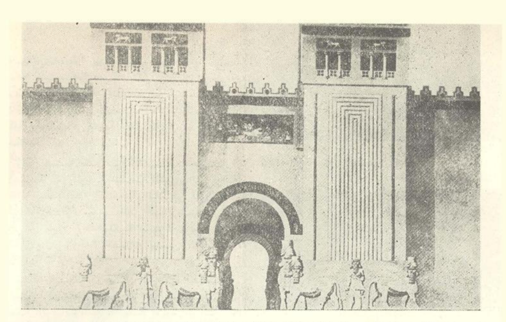
ولا شك فى أن هذه الصياغة ذات الشخصية المتميزة التى نلمسها فى جميع الاقاليم الاسلامية التى تتشابه فى جملتها وتختلف فى تفصيلاتها ، لا يمكن أن تكون قد اعتمدت على نظرية البيئة الصحراوية والخط اللولبى الذى يرمز الى البحث عن الرزق فى الفضاء المفتوح وانما مردها الى طبيعة كامنة فى الشرق على اختلاف بيئاته تبحث عن الذات الداخلية وتتأمل فى هذا الوجود المعجز الذى يشعر الانسان بضآلته ويدفعه الى الايمان الكلى بالخالق العظيم .

وان المتأمل لأعمال الفن الاسلامى يشعر فيها بما نسميه بالبعد الثالث الوجدانى ، حيث تقوده هذه التجمعات الزخرفية التى لا تنتهى والمحصورة فى حيز هندسى الى النظر داخل النفس فى وجد وايمان ، ويقابل هذا الاتجاه الفنى : المحبة والشوق الذى نلمسه فى فلسفة الامام الغزالى والقضاء والقدر الذى نلمسه فى القصص الشعبى فى ألف ليلة وليلة مما يؤكد الوحدة والترابط فى الحضارة العربية فى مختلف جوانبها .

واذا كانت الزخارف والنقوش والعناصر التى تعتمد على الخطوط المنحنية واللولبية تدل على حضارة صحراوية أو بحرية فكيف نفسر اذن الزخارف اليونانية والرومانية التى تعتمد على

زخارف من العصر الساسانى بينها وبين الزخارف الطولونية والعباسية علاقة واضحة





قصر سرغون الثانى ـ القرن الثامن قبل الميلاد ويلاحظ العلاقة بين زخارف الشرفات هنا وبين الشرفات فى العمائر الاسلامية

هذه العناصر ، واننا نؤمن بصحة النظرية كأساس عام ولكنا نتعامل مع حضارات عضوية لا فلسفات ومقدمات أكثر عمقا وتعقيدا من أن نطبق عليها هذه النظرية تطبيقا حرفيا ، فان الايمان الذى يعوز قلب المؤمن العربى هو أقوى من كل اعتبار ، وان أوامر الدين ونواهيه فى شعب متدين هى التى توجهه بطريقة تلقائية الى تحقيق مثالية الحضارة العربية ذات النزعة الصوفية .

ولعل من المسائل التى ينبغى أن تلفت اليها نظر المتحدث عن الفن العربى بعده عن تمثيل ظواهر الطبيعة باعتبارها عرض زائل مما يدفع الفنان العربى الى تجريدها بكافة الوسائل للوصول الى عناصر زخرفية بحتة تحقق الرشاقة والعذوبة والنظرة الصوفية التى سبق أن أشرنا اليها ، وكذلك ما نلاحظه من تمثيله للحيوان أو الطير وما كان يملأ به هذه الاجسام بالزخارف والنقوش التى تذيب مادة الجسم الحيوانية وتحيله الى عنصر زخرفى بحت رقيق يحقق القيم التى يهدف اليها . وهو فى هذا على الرغم من قدرته الفائقة فى الآداء ، يعلو فوق النقل الآلى الحرفى ويغزو آفاق الابتكار فى أكمل صوره فى اطار الفلسفة العامة التى جمعت الأدب والشعر والفن والفلسفة الروحية والتصوف القدسى .



زخرفة من الخشب المطعم مجمعة من حشوات على شكل طبق بحمى (العصر المملوكى)



بقلم :
اسماعيل البنهاوى

كانت الساعة قد بلغت الثانية بعد منتصف احدى ليالى سبتمبر الرائقة ، حين اطل من نافذة حجرة مكتبه على شارع مدرسة التوفيقية ، يروح عن نفسه ، لأنه كان يقرأ منذ العاشرة مساء .

راى ــ وعيناه تجولان فى الشارع الساكن الخالى من المارة ، يمتد امامهما على ضوء المصابيح ــ عربة نقل طوب فارغة ، مربوط بها حمار ، مائلة على الأرض المعدة للبناء عن يمين بيته .

استقر بصره فترة على ظهر الحمار الواقف ، وذهنه ما زال سارحا من أثر القراءة ، حتى تنبه الى أن عينيه تتحركان مع تحرك الظهر ــ كأنهما تركبانه ــ وقد بدا يبتعد عن العربة .

سأل نفسه : « كيف فك قيده ؟ .. أكان مقيدا ؟ » وشرد لحظة ، « لاشك . لكن لابد أن العقدة لم تكن محكمة » .

نزل الحمار من على الرصيف ، ومشى ، « هاهو يذهب .. يبتعد » ، ومضى فى استهتار مطمئنا ، يقفز ، ينخر ثم يقف ، يتكىء على قائمتيه الأماميتين ويرفس الهواء بالخلفيتين ، ثم يتمشى من جديد ، يبدو عليه الهناء كأنه يتمتع بحريته ــ دون تدبير ــ على نحو يروقه .

استرسل يفكر ، وبصره يتبع الحمار :

« بعد لحظات ، يصل الى تلك الناحية ، ويتوقف عندها .. تعداها !

ايكون قد طلع فى مخه أن يمضى على طول حتى شارع شبرا .. لكنه عاد يتلكأ بأنفه جنب الرصيف ، سواء توقف او مضى مباشرة ، أؤكد أنه سيكون فى الحالين هاربا . أكان يؤجل هروبه طول الليل ، حتى أطل عليه ؟ ! ماذا أصاب صاحبه ؟

آ . هنا . ممددا امام عربته يغط فى سبات عميق . يبدو انه متعب من عمل متواصل ، يحمل عربته الى آخرها بذلك الطوب الأحمر ثم يأتى بها هنا فيفرغها كلها ، وهكذا كل دفعة من جديد ، دون توقف ، طول النهار فى الشمس ، وفترة من الليل طبعا . لذا سيكون ايقاظه عملا بالغ القسوة ، لا مفر منه ، لو شئت أن أنبهه لهروب حماره . أنا وحيد . على اذن أن أنزل بنفسى لأوقظ بوابى فى حجرته ليذهب اليه بالتالى فيوقظه ، اذ لايصح ــ طبعا ــ أن أنادى عليه ، الآن ! فى هذا الوقت ؟ ! قد يكون نائما مع زوجته ، يكفى أنها تقوم على خدمتى طول النهار .. مستحيل ! المجرد كونى صاحب العمارة يكون هو عبدا لى ؟ !

* * *

اذن ، من ؟ أنا ! ؟ ومن غيرى ، الآن ؟ أنا ؟ ! انبه الرجل ، أنا : غير ممكن ! طبعا . لم أكن أبدا ممن يقنعون أنفسهم بانسانيتهم المضحية ليشبعوا شهوة تعرية أسرار الآخرين ، ويبحثون عمن يطوقونهم بجمائلهم ليلتذوا نهمين بالاستحواذ على ولائهم .

لقد كان فى اقتصارى عن الناس دائما (حكمة المرحومة امى ، الجاهلة !) عبادة ! فضلا عن سلامى منهم ومن السنتهم . ولهذا كان أحكم ما فعلت حقا هو أنى لم أتزوج حتى الآن .. لو تصادفنى الفتاة المثالية ــ كما هى فى مخيلتى ــ ودون أهل طفيليين ! ! .

.. ولكن ، هذا الرجل ! من يوقظه ان لم أوقظه أنا ؟

الناس نيام . لا أحد يمر فى الشارع . من اذن ؟ اهذا من اختصاصى ؟ ! امسئول أنا عن تصريف الكون ..

ولكن ، ماذا تكون النتيجة ؟ حتما ، لهذا نتيجة . سيضيع الحمار ؟

سيضيع . ماذا اخسر انا ؟ لا شيء . ماذايهمنى اذن ؟ لم اتعب نفسى ؟ ! لا تعب . لست الا مراقبا ، وهكذا انساق الى الاستنتاج :

حسنا . لو ان هذا الحمار الأبيض ذا الذيل الأسود يذهب الى ابعد من هذه الزبالة التى يشمشم فيها الآن كالكلب بجانب الرصيف قبيل الناصية التالية ، فيتجه الى اليمن أو اليسار ، أليس ممكنا ان يمضى الى شارع ثم آخر ، حتى يقنصه لص لما لا يجد معه صاحبا ؟

ممكن ..

اما صاحبه ، فسيقوم من نومه خلال هذه الليلة أو فى الفجر ، أو فى الصباح (قطعا الا اذا كان ميتا، وهو لايبدو كذلك) ، الوقت لا يهم . المهم انه لن يجد حماره . سيكون منظره مثيرا جديرا بلقطة بارعة واعية فى فيلم :

يستيقظ متململا متثائبا ، فيفرك عينيه براحتيه وجسمه يتمطى يزيح الكسل عنه ، ثم بالفريزة ـ على الفور ـ يستدير ببصره الى الخلف نحو العربة . لا يرى الحمار . آ !

هنا ، تفتح عيناه على وسعهما من تلقائهما ،وتشد أعصابه . يتلفت حوله بنشاط متوتر وقد طارت فلول النعاس من دماغه . يهم فيفحص العربة ، فيجد قيد الحمارمفكوكا . يهرع الى الطريق موتوراوراسه يتأرجح أفقيا . يسأل أى شخص يلقاه فى وجهه (أو يصيح حتى يطلع له شخص من تحت الأرض) : « حمارى ، حمارى ، أما رأيت حمارى ؟ » فيسأله الثانى متعجبا ، شغوفا : « ما الحكاية ؟ » .

ويروح ويجيء هنا وهناك ، ويعود . ولا تمر لحظات ، حتى تكون حاله ، استجاراته ، وارتفاع صوت ندبه دافعا لتراكم جمهور غفير من المتسائلين عليه ، يحيطون به ثم يتبعونه . الله أعلم من أين يخرجون ، كل هؤلاء !

واذا الموقف يتحول الى مأساة ، وينهمر الاشفاق من أفواه الناس ليستدروا به من صاحبنا ما يروى ظمأ نفوسهم الرملية الى رؤيته يزداد تألما لفقد عزيز . ويتسابق السامعون الى نقل حكايته الى غيرهم ليميزوا انفسهم بالسبق الى نقل خبريختلف عن أحداث يومهم العادية الرتيبة . لا شك أن فى مصيبته متعة لآخرين ، عابرة وانما تكفيهم الفترة المقررة ، تشبه متعة قراء الروايات البوليسية أو هواة التمثيليات والأفلام السوقية .

منطقى أكثر ان يحدث هذا ، لو انه صحا بالنهار . ماذا يفعل لو أفاق بالليل ؟ لابد انه سيمزق سكون هذا الصمت ، وتأملاتى ، بصوته الذى لا شك يشبه نهيق حماره . ثم ، ماذا افعل أنا ؟ بديهى ، لا شيء سوى أن اتفرج .

.. هناك ، الحمار قد وصل الى الناصية الثانية . يشمشم مرة أخرى .

يرفع رقبته ويرج راسه فتتلاطم أذناه ، و .. ويتجه الى اليمين . اختفى . تماما ، كما تنبأت !

فى الشارع الجانبى ، سيتنطع قليلا فى الشمشمة بحثا عن طعام ، ثم يعود . لن يتيه . ولكن ..

ماذا لو ضل او سرق فعلا ؟ هذا أرجح . والنتيجة ـ كما توقعت ـ هى فجيعة ذلك الراقدفوق التراب ساكنا هناك . اذن يجب ان يصحو فى الحال ليسترجع حماره الآن . ولكن روحه تجوس فى عالم مسحور بعيد ، خال ـ بلا ريب ـ من عربات النقل والحمير . ستكون معجزة لو خطر له فجأة ـ من نفسه ـ ان يستيقظ . لابد ان يرد الروح الى هذه الجثة المتنفسة احد .

يعنى أنا ؟ !

ماذا لو أيقظته ، بالفعل ؟

لا ، لا . هذا آخر ما يمكن أن أفعل . ما دخلى أنا ؟ !

ولكن ، ماذا لو فرضت انى سأوقظه ؟ فى دقيقة واحدة انزل العشرين درجة ، ثم أخرج فأتجه اليه . ماذا أقول له ؟ لن أقول له سوى : « قم يا رجل ، حمارك هرب » ، وانا منحن عليه أهز كتفه ، بقوة طبعا . فينفض الرجل عن جفونه النوم منتفضا ، وينطلق يبحث عن الحمار .

قد لا يجده . جائز جدا . فيرجع الى !

وهنا ، هنا .. (أنا أفهم أمثال هؤلاء الكائنات ، تلك الطبقة من الرعاع) سيمسكنى من خناقى وهو يحملنى مسئولية ضياع الحمار : « انت السبب . لا احد غيرك . لماذا لم تنزل من قبل ؟ لما انت رأيته يمشى ، لم لم تخبرنى على الفور ؟ » الى آخر هذه السخافات البذيئة ، فيحرجنى ، بل ويهيننى مستغلا ترفعى عن الاستجابة لاستفزازه والشجار معه . . ويعلو صوته المنكر ، فيلم على الناس .

وما يدرينى ؟ ربما يتهمنى بالتآمر على سرقة الحمار أو بالاشتراك فيها . وينتهى الأمر بالذهاب الى قسم البوليس . وفى الغالب ، لن أصل هناك

سالما ، بل غارقا فى لعنات البوابين والسوقة وضربهم ، « بيه محترم ، وحرامى ! » . هذا ، اذا لم يتحامل على العسكرى هو الآخر فاكتفى بعدم حمايتى وهو يقتادنى وسطهم .

وهناك ، فى القسم ، مشكلة اخرى .

سيركنوننى حتى يحضر السيد الضابط . وحتى يحضر سيادته ، أتعرض انا للشخت والنتر من العساكر والمخبرين .

ثم يشرف اخيرا . لا يكاد يهل مقطب الجبين ـ مثقلا بأهميته ـ مكفهر السحنة «لم؟ لست ادرى»، حتى تحدث الهزة اللازمة سلاما واحتراما من العسكر وتراجعا من الحاضرين ، وهو يجلس الى مكتبه الأجرب دون كلمة . يقلب فى بعض الأوراق امامه بضع لحظات ثم يرفع وجهه . وبعد الأسئلةوالأوامر والنواهى التقليدية ، يفتح لنا المحضر .

طبيعى ، لا يجوز لى أن أتكلم الا بعد أن ينتهى الحمار الشاكى وشهوده من اقوالهم ، وقد يغمرنى الضابط أثناء ذلك بسخريته اللاذعة التى تكشف عن افقه الواسع وذكائه النادر . ولكن ، يحسن بى ـ رغم ذلك ـ الا انطق الا حين يأتى دورى .

وعندئذ ، أتعرض لأسئلته المتتابعة المتشابكة البارعة ، وكأنى مجرم حاذق مراوغ . ويمكننى أن اتخيل وجهه المستخف عندما يسألنى عن مهنتى فأجيبه : .. أجيبه بماذا ؟ .. « أملأ وقتى دائما بالقراءة والثقافة الرفيعة » ؟ (أليس هذا ـ على الأقل ـ أفضل بكثير من اللعب والرغاء على القهوة طول الليل ؟ » « أم « خالى شغل » ؟ « هذا فى رأيى اقل سوءا من الجلوس الى مكتب وظيفة من الصباح الى العصر أؤدى أعمالا واشترك فى أحاديث أتفه من الفراغ»، اذ ما يفهم هذا الضابط فى القراءة والثقافة؟!

.. لا ، الأحسن أن أجيبه بما اضطررت أن أضعه على البطاقة : « من ذوى الأملاك » . سيقدر هذا اكثر . ولكنى ، فقط ، أخشى أن تزوده « مهنتى » بمادة خصبة جديدة للسخرية من « سرقتى » ! أو ربما يحتقرنى بسبب هذه المهنة ـ بغض النظر عن التهمة ـ ما المانع ؟ سيحتقرنى حتما لو كان يعتبر نفسه عصاميا راقيا .. ولكن ..

يبدو انى متفائل اكثر من الجائز ، فربما لا يستجوبنى الا مجرد عسكرى .. أوه !

انا لن افعل هذا ما حييت . وليبق سادرا فى رقاده هائما فى أحلامه حتى الموت ، وليذهب حماره ـ وهو معه ـ الى جهنم ، ما دام الناس هكذا مغلقى العقول .

.. وانما ، فى الواقع ، هو لا ذنب له معى حتى الآن مطلقا ، سوى استغراقه المستكين فى نومه البليد ـ وان كان بدون شخير . قد يكون مخلوقا تعسا ذليلا ظلمته بظنونى . ممكن .

.. كيف ! ؟ الحمار لم يرجع بعد !

يخيل الى انه سيفقد ، كما قدرت . ينبغى ان يقوم صاحبه من قبل ان تفوت عليه فرصته الأخيرة .. لن يحدث لى شىء ، مما تخيلت ، لو انى ايقظته ، فيكفى مظهرى وحده لفرض الهيبة على أى انسان وفى أى حال على الاطلاق . وهناك أمل ـ ما زال ـ فى أن يلقى الحمار حماره . حرام أن يكون أول ما يصطبح به هذا المجاهد المسكين هو اختفاءمنبعرزقه الوحيد . كيف تسير عربته بدون حمار ؟ يجرها هو ؟ ! هو لا يملك ـ طبعا ـ شراء غيره . لابد ان الفقر قاس حقا ، ومشكلة بالضرورة .

ولكن ، هل الفقر مشكلته وحده ؟ انه مشكلة عامة ، على الدولة ـ وليس على أنا ـ أن تجد حلا لها ، فما فائدة حل مشكلة فرد ؟ ـ وهو ، على اى حال ، ليس معدما على الأقل ، الآن ، وان كان مهددا بأن يصير !

ولكن ، ماذا يمنع أن يستثنى هذا الفرد من هذه القاعدة ـ مؤقتا ـ كغيره ؟

أنزل له ؟ كيف ، كيف !

سأنزل . ليحدث ما يحدث . لتكن تجربة خيرة ، ومفيدة . ابحث بنفسى عن الحمار اولا ،حتى اذا لم اهتد اليه فلا داعى لأن اوقظ صاحبه . هكذا افضل ؟ طبعا .

هكذا ؟ ! بالبيجاما ! ؟

ماذا يقول عنى ؟ ولو رآنى احد أجوب الشوارع بهذا المنظر آخر الليل ، آ !

هذا بالضبط هو ما يشجع الصعاليك ـ وهم معذورون ـ على ان يجترئوا على .

البس البدلة .

ولكن ، حتى اخلع البيجاما والبس بأسرع ما يمكننى القميص والبنطلون والكرافتا والجاكتا والشراب والحذاء ، هذه عادتى ـ مهما يكن ـ بغير استثناء ، سيكون الحمار قد تعمق فى البعد وسيكون عسيرا على ـ ان لم يكن مستحيلا ـ أن ألحق به ، وأين ! ؟

.. لا يهم . لأحاول .

وانما ، يحسن ــ حتى لو استطعت آخر الأمر ان أجد الحمار ــ الا اوقظ صاحبه . لأنه ــ لو ايقظته ــ سيحاول فاشلا أن يخلع على من كيانه الامتنان الذى سيلبسه فى تلك اللحظة ، وانا مخلصا لا اريد هذا بل اكرهه ، فأهرب من وجهه بسرعة لأتجنب فيضان شكر لا استحقه اذ انى فى الحقيقة لم ابحث عن حماره من أجله وانما لأريح ضميرى ، لا اكثر . ولهذا ، سأعيد الحمار بنفسى ، اقيده فى العربة خلف صاحبه وهو نائم لا يشعر . و . . وخلاص .

ولكنه ، قد يصحو وانا اربط الحمار ، فماذا اقول له ؟ هل يصدقنى لو قلت انى قد استرجعته له بعدما هرب ؟ مصيبة ، لو حسبنى افك قيد الحمار !

ماذا جرى لتفكيرى ؟ انا اجر الحمار ! ؟

اتجول هكذا كالمعتوه ؟ ! انا ! اهذا يليق بى ! ؟

. . ما ذاك ؟ آ ، هو ! الحمار بنفسه ، كماتوقعت ! يزحف راسه بطيئا فوق الأرض جنب الرصيف ، قادما من نفس الناصية التى اختفى فيها ذيله الأسود .

ليس هو ! ؟ . . بل جسم كلب يسعى . لم لم يعد ذلك الحمار اللعين حتى الآن ؟ !

غريب ! ماذا يقلقنى انا على ذلك الجسد المستلقى مستقرا بجانب العربة دون هم ! ؟

اانا فككت الحمار ؟ ! سرقته ؟ ! ماذا اخشى اذن ، وانا هنا ؟ أن أتهم بسرقته ، أو بأنى كنت السبب فى هروبه او سرقته ؟ ! بالطبع ، لا .

ومهما يكن ، فأنا واثق انه سيعود له ، هذا طبع الحمير ، اهم ميزة فى تلك الفصيلة المستشهدة التى لا جزاء لها على تحملها الخرافى وخدماتها الدءوب سوى اشاعة عالمية عنها بانها كسول بليدة الاحساس ، وضرب دائم يستحثها ــ دون كلل على اعتياد العذاب وتناسى الانهاك المميت ، حتى تسقط فى النهاية صريعة . فليتمتع الحمار بحريته فترة .

وان لم يعد ، فخير ان يتعبنى ضميرى من ان أجازف بتعريض نفسى لاهانات ساقطة من أجل خير نقى اقوم به متجنبا ــ دون تواضع مفتعل ــ اى جزاء .

وضميرى ، لم يتعبنى ؟

لايحق له ذلك . أنا لم ارتكب أى اثم . هل ذنبى أنه نائم او انى الوحيد الصاحى ؟ اخطأت فى شىء ؟ ابدا .

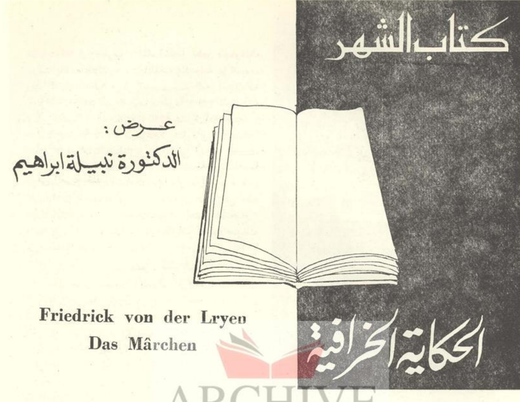
. . لقد بدأت اشعر بالبرد . لأدخل الآن . يكفى تطلعا من الشباك .

وحتى لو ضاع ذلك الناحل الاعجف ، فصاحبه ــ بلا شك ــ يستحق ذلك الجزاء العادل . انى اعرف جيدا كيف يعيش على قفا الحمار ! لا يفعل شيئا سوى القعود على العربة مدليا ساقيه ويمناه لا تكف ــ بحكم العادة ــ عن الطلوع والنزول على عنق الحمار بالسوط الطويل الرفيع ، والعربة تسير . بشعون ، ظلمة ، اولئك الحمارون ! يكدس الواحد منهم على عربته ما تنوء به ــ قطعا ــ سيارة نقل اثاث ضخمة ، وقد يعجز محركها عن سحبها . انى اعجب لنفسى ، كيف وقعت فى خطأ العامة يصعب عليهم سقوط الظالم ناسين ان سقطته ما هى الا تحرر المظلوم ــ ولو بالصدفة ــ من قبضته !

لينطلق الحمار الى حيث يريد . « الله اعلم أين هو الآن ! » ولاعد الى القراءة » . ويغلق الشباك « لا داعى لأن اشغل بالى بالحمير » . ويتجه الى المكتب ، « فى كتبى ما هو أرقى . وحرام أن أضيع وقتى فى هذه الجزئيات الدنيا . .

. . وعلى أى حال ، الحمار ــ بأى وسيلة ــ سيعود . من يمكن أن يسرقه ؟ ، أوه ! هو حر ، يعود او لا يعود ، وانا مالى ! ؟ » ، ويجلس الى المكتب .





Friedrick von der Lryen

Das Mârchen

ترجع طرافة هذا الكتاب الى أنه تناول موضوعا يبدو لغالبية الناس ومن بينهم المثقفين أنه غير جدير بالبحث، فالحكاية الخرافية كما تعودوا أن يستمعوا اليها من جداتهم خيال واختراع صرف يوافق هوى الأطفال ، وليس فيها مايمكن أن يتناول بالبحث العلمى ٠ولعل هذه النظرة الى الحكاية هى التى حدت بالكاتب العالم « فون دير لاين » الذى تخصص فى دراسة الآداب الشعبية بصفة عامة ، أن يتناول هذا الموضوع بالبحث العلمى الدقيق ، هادفا الى أن يلفت أنظار الدارسين الى تراث مجهول ، يعده هو الأساس والشكل الأول من أشكال التعبير الانسانى ٠

واذا كان الباحث قد أعطى كتابه هذا العنوان ، فليس هذا معناه أنه تعرض لهذا النوع من الآداب الشعبية وحده ، بل انه قد تعرض كذلك لأنواع أخرى تتصل بالحكاية الخرافية اتصالا وثيقا ، وهى الحكاية الشعبية وحكاية البطولة واسطورة الآلهة ، وقد وضع الباحث فى ذلك أسسا ذات قيمة لدراسة الآداب الشعبية بصفة عامة ، لامن حيث المنهج الذى اتبعه فحسب ، وانما من حيث النتائج العلمية القيمة التى انتهى اليها بعد فحص دقيق واطلاع واسع شمل الآداب الشعبية لدى شعوب العالم أجمع ٠ وطبيعى أن الباحث أراد ان يسير قدما بمناهج البحث التى سبقته فى هذا الموضوع ٠ ولذلك فقد تعرض لهذه المناهج بالدراسة والنقد ، مبينا عيوب كل منهج ومزاياه ٠ وفى هذا يتسم الباحث بأمانة علمية بالغة وتواضع لاحد له ٠

وقد أمسك الباحث بأول الخيط ، أى منذ عصور الأزدهار التى عاشتها الحكايات الخرافية ، والتى حرصت فيها الشعوب على الاحتفاظ بها ، اما عن طريق الرواية الشفوية أو المدونة ٠ وقد أدرك الباحث ان الحكاية الخرافية عاشت عصر ازدهار كبير فى القرن السادس ق٠م٠ فى كل من بلاد الاغريق والهند أما عصر الازدهار الثانى وهو يعد بحق أروع عصور ازدهارها ، فهو عصر الحروب الصليبية فى القرن الحادى عشر وما تلا ذلك من القرون ٠ فى هذا الوقت ظهرت المجموعات الكبيرة للحكايات الخرافية فى الشرق أهمها مجموعة (ملتقى التيارات لمختلف الحكايات) للشاعر الكشميرى (سومادیوا) ٠ كما تطورت فى هذا العصر فى مصر مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة حتى استقرت على الصورة التى هى عليها

الآن • أما فى الغرب ، فقد أخذت تظهر مجموعات دونت باللغة اللاتينية ، وباللغات الشعبية على السواء وقد كانت ايطاليا مركز تجميـــع كبير للحكايات الخرافية • فقد ظهرت فيها مجموعة (دى كاميرون) « لبوكاشيو » ومجموعة (ثلاثة عشرة ليلة ممتعة) « لسترابارولا » ، ثم مجموعة (بنتاويرونى) لشاعر نابولى « جيام باتستابازيل » أما فى فرنسا فقـــد جمعت مجمـــوعات الحـكايات الشعبية بعضـــها الى بعض مكونة فى النهاية واحدا وأربعين جزءا وأطلق عليها اسم « مجمع الجان » ، على أن الكثير من هذه الحكايات لم يكن حكايات شعبية بالمعنى الصحيح ، وانما هى حكايات مخترعة أو حكايات قديمة صيغت فى صياغة جديدة •

ثم كان القرن الثامن عشر ، عصر العقل والاستنارة وان يكن عصر السحر والذوق المرهف ، ولم تكن الحكاية الخرافية لتوافق مزاج هذا العصر ، ذلك لأن الحكاية الخرافية ليست منطقية وانما هى خيالية ، وهى غير غنية بالمغزى ولا يسودها نظام وانما هى فيما يبدو خلط لاشكل له ولا بنية • واذا كان لابد للحكاية الخرافية من أن تصمد أمام ذوق هذا العصر ، فلابدمن أن تحتوى على مغزى ، ولابد من أن يصبح اللامعقول فيها معقولا ، كما لابد أن ينتظم الخلط فيها فى شكل رشيق منظم • ولذلك فان كثيرا من أدباء هذا العصر حاولوا أن يضمنوا الحكاية الخرافية مغزى بأن أضافوا اليها مثلا أخلاقية يحتذى بها •

أما « جوته » الذى تأثر من قبل بالمفكر الألمانى « هردر » فى ادراك مغزى الحكاية الخرافية ، كما تأثر بما حكته له أمه فى صغره ، فقد دون بعض الحكايات الخرافية تدوينا قلما يخرج بها عن حدودها ، كما أنه ألف حكايات أخرى تنبض فنا ورقة ، متأثرا فيها بحكايات ألف ليلة وليلة • لقد رأى (جوته) على العكس من معاصريه ــ أن الحكاية الخرافية هى بعينها الحكمة ، واذا كنا نحن لانعرف مصدر هذه الحكمة ، فان هذا لايرجع الى بلاهة فى الحـــكاية الخرافية ، وانما يرجع الى احساسنا البليد •

أما أول من تعرض للحكاية الخرافية بالبحث الجدى فضلا عن جمعها من أصولها من مجموعات ، فهما الأخوان « وليم ويعقوب جرم » • ففى مستهل القرن التاسع عشر ظهر عملهما فى جزءين تحت عنـــوان (الأطفال وحكايات البيوت) ولما كانت الحكاية الخرافية من وجهة نظريهما سجلا للشعر الفطرى لا يحق لانسان أن يغيره ، فقد تمسك الأخوان بالنص الشعبى تمسكا كبيرا •ولأول مرة أدرك الأخوان قيمة الرواية الشفوية ، تلك الرواية التى تعيش بين أناس يتمسكون بالتراث المنقول ويرسمون لحياتهم نظاما معينا لايجدونه ، فقد استمد الأخـــوان كثيرا من الروايات من سيدة عجوز اعجبوا بها أشـــد الاعجاب لذاكرتها القوية فى حفظ الروايات واصدقها التام فى الرواية ، فهى لاتغير شيئا فى الرواية على الاطلاق وذلك عند اعادتها للحكاية ولم تقتصر مهمة الأخـــوين على الجمـــع ، ولكنهمـــا أضافا تذليلا لمجموعاتهما يحتوى على مســـائل تختص بالحكاية الخرافية ذات قيمة كبيرة فقـــد تعرضا للسؤال عن أصل الحكايات الخرافية ، كماأشـــار الى ما بين حكايات الشعوب المختلفة من تشابه بعيد المدى ، هذا بالاضافة الى دراسة عامة لأدب الحـــكايات الخرافية •

وقد سار البحث فى الحكاية الخرافية بعد ذلك فى اتجاهات مختلفة ، وكان من شأن هذه الاتجاهات جميعا أن أكدت قيمة الحكاية الخرافية •

وقد لخص المؤلف هذه الاتجاهات فيما يلى :

أولا : البحث فى معنى الحكاية الخرافية :

فقد رأى علماء الأساطير الطبيعيون وعلماء الأساطير الفلكيون فى الحكاية الخرافية محاكاة للظواهر الطبيعية أو الجوية أو لفصول السنة • كماأكد الأنثروبولوجيون وعلى رأسهم تايلور ولانج ، أن موضوعـــات الحكاية الخرافية تصدر عن تصورات دينية • كما رأى الباحث الفرنسى سانت ييف فى الحكاية الخرافيـــة بقـــايا طقوس قديمة • أما فرويد ومدرسته فقد فسروا الحكاية الخرافية بوصفها رمزا للظواهر الجنسية • ولم يكن لهذا التفسير نصيب من الدوام • فهو فضلا عن أنه يختص بجانب واحد من التفسير ، فهو يهمل الحكاية الخرافية بوصفها كلا وبوصفها النتاج الأدبى الأول للشعوب التى سجلت فيها معتقداتها وتأملاتها وخبراتها •

وقد حاول « يونج » ومدرسته فيما بعد أن يمتدوا بالتفسير النفسى بعض الشىء • فقد حاول « يونج » ان يقارن بين الحكاية الخرافية وبين تجارب اللاشعور فهناك ــ كما يقول يونج ــ خيال لاشعورى يعيشه الانسان يتمثل فى هذا العرض التلقائى للحوادث التى تستكن فى اللاشعور ومن بين انتاج هذا الخيـــال اللاشعورى ، توجد خيالات ذات طابع غير شخصى ،

وانما هى تمثل بصفة عامة عناصر تركيبية جمعيـة للروح الانسانى • وتكثر هذه الأحوال الى درجة أن الانسان لا يستطيع الا أن يقبل قيام أصـل روحى جمعى • وقد أطلق (يونج) على هذه الأمور اللاشعورية « اللاشعور الجمعى » ومن بين انتاج هذا اللاشعـور الجمعى الأساطير •

واذا كان بحث (يونج) قد انصب على الأساطير، فليس هذا معناه أن تفسيره لاينطبق الا عليهـا • فالأساطير والحكايات الخرافية نمطان شعبيان متقاربان كل التقارب • على أنه اذا كان الفضل يرجـع الى « يونج » فى أنه تجاوز التفسير الفرويدى ذا الجانب الواحد ، والى أنه لفت أنظار الباحثين الى هذا اللاشعور الجمعى، الا أن بحثه هذا لايفى كذلك بتفسير الأسطورة والحكاية الخرافية تفسيرا كاملا • والاكتفاء بمثـل هذا التفسير وحده ، من شأنه أن يثير تساؤلا آخر من عدة وجوه •

ثانيا : البحث فى أصل الحكايـة الخرافيـة وانتشارها :

وقد اختطت هذا المنهج بحق المدرسة الفنلندية وعلى رأسها كارل كرون ، وانتى آرنى • وقد عمل هـذا المنهج بدوره ، قدر الامكان ، على نشر النصوص المختلفة للحكاية الواحدة مبينا فى ذلك العلاقة بين الروايات المختلفة ، ومحاولا تحديد البقاع التى نشأت فيها الروايات المختلفة ، من خلال تتبعه الطريق الذى سارت فيه الحكاية الخرافية أثناء انتشارها • وبهذا يتحدد أصل الحكاية جغرافيا ، وبقدر الامكان تاريخيا على أن الصعوبات التى واجهتها هذه المدرسة كانت أكبر من أن تقدر • ويكفى ان تحول الصعوبات اللغوية دون ذلك • ولذلك فقد رأى أفراد هذه المدرسـة ضرورة وضع نظام للتدوين توسع فيه «ثبث تومسون» فيما بعد ، بأن وضع دليلا آخر لموضوعات الحكايات الخرافية • وعلى الرغم من هذا المجهود المضنى الذى بذلته هذه المدرسة من أجل الوصول بكل حكاية خرافية الى أصلها الأول ، فانها لم تتمكن من تحقيق هذا المنهج على الدوام ، كما لم تتمكن — لاعتبارات كثيرة — ان تقدم نتائج مؤكدة فى جميع الظروف • هذا بالاضافة الى أن هذه المدرسة قد اهملت دور القاص الذى يعد الوسيلة الأولى فى نقل التراث وتشكيله دائما أبدا •

ثالثا : البحث فى الشكل الأدبى للحكاية الخرافية •

وقد بحث أصحاب هذا المنهج الحكاية الخرافية من وجهة نظر التاريخ الأدبى • فالحكاية الخرافية وان كانت تخضع لقوانين خاصة فى انتشارها ، وترجـع فى أصولها الى تصورات دينية قديمة ، فهى كذلك عمل فنى له شكله المحدد ، ومن الممكن لمناهج البحث فى نظرية الأدب أن تدرس قوانينه الشكلية • وكان أول من درس الحكاية الخرافية بوصفها أدبا هـو اندريه يولس فالحكاية الخرافية تمثل من وجهة نظره مضمونا ساذجا • وهى توضح الأمور كما يجب أن تكون فى الحياة • انها تصور كل ماهو عجيب ، لا بوصفه أمرا عجيبا ، ولكن بوصفه أمرا طبيعيا • وهى لاتعتمد فى شكلها الخالص على التاريخ ، كما ان شخوصها لها ذلك الوجود غير المحدد الذى تتحطم لديه الحقيقة غير الأخلاقية على أن « يولس » وان كان قد تمكن من ان يعرض الحكاية الخرافية فى خصائصها الشكلية عرضا وافيا ، الا أنه لم يتمكن من ان يوضح كل التوضيح أوجه الاختلاف بين عالم الحكاية الخرافية وبين عالمنا الممكن ادراكه ، وهذا ما فعله (ماكس لوتى) من بعده • فلقد رأى لوتى أن الخصيصة المميـزة للحكاية الخرافية تتمثل فى كونها ذات بعد واحد ، وانها مسطحة وذات أسلوب تجريدى ، وأن الباعث فيها منعزلا عنها ، ولا تتضمن اى تناول نفسى • كما أن شخوصها غير مجسمة ، وهى تعيش بلا عالم داخلى أو خارجى ، بل ينقصها كذلك عالم المشاعر • حقا لقد توصل (لوتى) الى كثير من وجهات النظر الصحيحة، كما أنه لفت أنظار الباحثين الى خصائص أسلوب الحكاية الخرافية •

رابعا : البحث فى أثر رواة الحكاية الخرافية :

ويشمل هذا البحث نشاط القاص فى عملية الخلق والتنقيح وتحديده تحديدا كاملا ، ثم الطريقة التى تعيش فيها الحكاية الخرافية فى عالمها الخارجى ؛ وكيفية تأثيرها فى السامعين وخضوعها خضوعا تاما عند روايتها لعوامل التأثير المفاجئة • ولم يلتفت الباحثون الى هذه المسائل الا فى السنوات الأخيرة فحسب ، ومايزال هذا الموضوع جديرا بالبحث ، فالحكاية الخرافية شأنها شأن الأنواع الأدبية الأخرى — لاتعد شاهدا أدبيا فحسب ، بل هى جـزء من شخصية راويها • كما أن طريقة الرواية لاتقدم لنا مجرد نتائج نهتدى بها الى طريقة رواية القاص للحكاية وانما تطلعنا بصفة عامة على أسلوب فن الرواية من الناحية الشعبية وخاصيته •

واذا نحن تأملنا هذه الاتجاهات كلها فاننا نلمس أن كلا منها قد اختص بجانب واحد ، من البحث • ومع

ان هذه الاتجاهات مجتمعة تلقي أضواءا ساطعة على بعض جوانب الحكاية الخرافية ، الا أنها أهملت السؤال عن طبيعتها ، مع أن هذا السؤال يجب ان يقف خلف كل بحث من هذه الأبحاث • فالحكاية الخرافية صورة معقدةمركبة ، وهي ترجع الى أقدم العصور الانسانية التي استمدت منها دواعي حياتها• ولم تتكون الحكاية الخرافية ذات الشكل المكتمل دفعة واحدة ، ولكن سبقتها حكايات مختلطة تنعكس فيها المعتقدات القديمة عن الحياة والموت ، وعن الحياة الدنيا والآخرة ، وعن الانسان والحيوان ، وعن القوى الغريبة • وعن السحر والاحلام • ثم تكون تدريجيا من خلال هذا الخلط عمل ذو بنية موحدة ، وفي النهاية تكون العمل الفنى المسمى بالحكاية الخرافيه عن طريق فنان هو القصاص الأول •

وقد أخذ المؤلف على عاتقه البحث في هذه المسألة مسألة طبيعة الحكاية الخرافية التي افتقرت اليها الأبحاث السابقة عليه • وقد ابتدأ بتلك الحكايات البدائية المختلطة ، التي تعد اللبنات الأولى التي تكونت منها الحكاية الخرافية ذات الشكل الفنى عند شعوب الحضارات القديمة ، البابليين والهنود والاغريق ،بل ماتزال تتكون منها حتى في عصرنا الحاضر •

فالانسان البدائي لم يشأ أن يحكى حكاية ذات تكوين فني منذ باديء الأمر ، بل ان مقدرته الفنية لم تكن لتصل الى هذا الحد • وانما شاء ان يحكى أخبارا تتصل بمعتقداته وتصوراته وعاداته وخبراته فاذا حكى أن تيار الماء حمل خصلة من شعر فتاة الى رجل ، وأن هذا الرجل أمسك الخصلة في يده وأحس أنه أصبح بذلك يمتلك الفتاة صاحبة الخصلة ،ولم يهدأ له بال حتى بحث عنها ووجدها وتزوج بها — فهو انما يحكى حدثا مصدره اعتقاده في أن كل الأشياء التي تتصل بالانسان اتصالا وثيقا ، تكمن بها روحه • واذا حكى أن انسانا اصبح متقمصا شكل ذئب أو طائر ، فانه يعبر عن عقيدة الاستذئاب التي يؤمن بها ، وهي أن الانسان يتصور أنه يتقمص شكلا حيوانيا في وقت من الأوقات ، وهو لذلك يسلك مسلك هذا الحيوان • واذا حكى أنه رأى ميتا من أمواته في شكل طائر ، فانما يعبر عن اعتقاده فيأن روح الانسان ينفصل عنه عند موته ، ويظل هائما في اجواء الفضاء متقمصا أشكال مختلفة أهمها شكل طائر • واذا حكى خبرا يتصل بالظواهر الكونية فان هذا يرجع الى تصوراته ، فاذا حكى عن غرائب الحياة اليومية ، فانما يعبر عن احساسه بغرابة هذه الحياة التي قد لاتجرى فيها الأمور على نحو طبيعي • وهكذا • ومن هنا تنوعت موضوعات الأخبار ، فهي قد تتصل بالعقيدة أو بالتصورات العامة أو بتجارب الحياة • وقد تكونت من كل موضوع من هذه فيما بعد حكاية خرافية تختلف عن الأخرى • ولذلك فان الحكاية الخرافية في ذاتها تنقسم الى أنواع • فمنها حكاية السحر الخرافية ، والحكاية التعليلية التي تعللظواهر الكون وخصائص الحيوان وحكاية الكذب الخرافية (الفشر) التي تصور الاوضاع المعكوسة في الحياة ، كأن تسكن الفئران مسكن القطط ، أو يرعى الذئب القطيع وهكذا • ثم الحكاية التي تحكى عن غرائب الانسان كأن يكون ذكيا كل الذكاء ، أو غبيا كل الغباء، فيحكى مثلا انه طلب من رجل أن يحمل وعاء مملوءا زيتا بحذر شديد اذ كان به ثقب ، ثم قلب الرجل الاناء ليرى الثقب فانقلب الزيت • أو أنه عهد الى رجل حراسة باب ، فخلع الباب وحمله معه وهكذا • وقد نمت هذه الأنواع المختلفة فيما بعد عن طريق الرواية الشفوية ، أى عن طريق القصاصين ، بحيث اكتسب كل نوع شكلا فنيا متميزا •

هذه الأخبار القديمة كل القدم سلمها الانسان البدائي لما بعده من الأجيال • ولما كانت الرواية هي الأصل الأول في نقل هذه الأخبار ، فقد أخذت تخضع لامور كثيرة تتصل بفن الرواية فيها ذاكرة الراوى ومقدرته على الخلق والتحوير • ولا يسعنا الا ان نستعرض حكاية ذات شكل فنى مكتمل اساسها في الأصل تلك الموضوعات البدائية التي سبق ذكرها، حتى نتبين كيف استغل القاص هذه الموضوعات في خلق بناء فنى • يحكى في حكاية هندية ان رجلا لم يستطع ان يحتمل زوجته ، ووافقه على هذا روح كان يقيم بجوار منزله • عند ذلك وعد الروحالرجل التعس أن يخلصه من متاعبه ، بأن يسافر الى أميرة فيصيبها بمرض • وعلى الرجل بعد ذلك ان يذهب اليها ويشفيها عن طريق طرده لهذا الروح ثم يتزوج بها ، على انه لم يسمح له أن يفعل هذا سوى مرةواحدة ولكن الرجل فشل في هذه المحاولة • ثم حدث ان انتقل الروح الى أميرة ثانية • وهنا ظهر الرجل مرة أخرى لكي يطرد الروح • وحينئذ ذكره الروح بوعده فأجاب الرجل بأن زوجته تعرف مكانه وهي تسعى في مطاردته • وحينئذ صاح الروح ، (افعل مابدالك لاشأن لى بك) ثم ترك الروح هذه الأميرة كذلك •

لقد كان الانسان القديم يعتقد ان المرض الذي يصيب الانسان ماهو الا روح شرير يسكنه • واذا

استطاع الشخص المتصل بالأرواح أن يخرج هذا الروح ، حينئذ يشفى المريض . وهذا هو جوهر الحكاية كما رأينا . غير ان القاص لم يشأ أن يحكى هذا فى صورة خبر كما فعل الانسان البدائى . وانما خلق من ذلك حكاية مكتملة ، بل شاء أن يضمنها حكمة عميقة استقاها من واقعه الذى يعيش فيه . فلقد أطمع الروح الرجل بأنه سيخلصه من متاعبه . وصدق الرجل هذا فطار مع الروح فى خيالات وهمية . فاذا به يفشل ويعتذر الروح عن مساعدته . ولم يكن هناك مفر من ان يهبط الرجل مرة أخرى الى واقعه لكى يعيش فيه .

وقد تتعقد الحكاية الخرافية اكثر من ذلك ، فاذا بها مزيج من التصورات القديمة والعقائد الحديثة . ومثال ذلك حكاية « الأخوين » الفرعونية الشهيرة . وقد دونت هذه الحكاية فيما توصل اليه العلم — قبل الميلاد بحوالى ألف وثلاثمائة سنة . ولم تعرف فى العالم الغربى الا حوالى سنة ١٨٥٢ وتحكى الحكاية ان انوب كان يعيش مع أخيه الاصغر باتو الذى كان يفهم أصوات الحيوان حياة وئام على الدوام . ثم اشتهت زوجة أنوب الأخ باتو الذى رفضها رغم اغرائها . عندئذ أوقعت الزوجة بباتو لدى أخيه أنوب وادعت أنه أراد أن يعتدى عليها ، ولم تستطع أن ترده عنها الا بعد جهد جهيد . وصدق أنوب هذا القول وأراد ان يقتل باتو ، غير ان بقرة ذات صوت انسانى حذرت باتو من هذا الأمر . وهرب باتو من أخيه وطلب العون من اله الشمس الذى خلق نهرا مليئا بالتماسيح يفرق بين الأخوين . وفى اليوم التالى أخبر باتو أخاه بما حدث فى الحقيقة . وندم انوب على فعلته وقتل زوجته . وذهب باتو الى وادى اشجار السدر ، وأراد أن يطرح قلبه بين براعمها ، وتوسل الى أخيه أن يأتى الى وادى السدر اذا انتابه حادث . وعليه ألا يخلد الى الراحة حتى يعثر على قلب أخيه ، وهناك امارة تدله على أن أخاه فى خطر ، فاذا ماعلا الزبد الجعة فى البرميل فعليه حينئذ أن يرحل الى وادى السدر . وعاش باتو فى وادى السدر ، ومنحته الآلهة أجمل امرأة . وحدث ان حمل النهر خصلة من شعرها والقاها فى المكان الذى تغسل فيه ملابس فرعون ولم يهدأ بال فرعون حتى تزوج من المراة صاحبة الخصلة . وحين خانت الزوجة باتو تساقطت أشجار السدر ومات باتو . وعلا الزبد جعة انوب، فنزح وظل يبحث مدة أربع سنين حتى عثر على قلب أخيه باتو داخل ثمرة . فالقى بالثمرة فى وعاء ماء ، فعاد باتو الى الحياة . ثم حول باتو نفسه فى صورة ثور حمله أنوب الى فرعون . وهناك كشف لزوجته عن نفسه ، فأمرت الزوجة بقتل الثور ، وتساقطت قطرتان من الدم على الأرض نبتت منهما شجرتان من اللوز المر . وكشفت احدى الشجرتين عن نفسها للمرأة الخائنة معلنة انها هى باتو ، فأمرت الزوجة بقطع الشجرة فتطايرت شظية من خشبها الى فمها فحملت عن طريقها وانجبت ولدا هو باتو نفسه . وشب الطفل عن الطوق وعلا عرش فرعون ، وأمر بشنق الزوجة الخئون . وحكم باتو فترة طويلة ، وبعد موته خلفه أخوه الأكبر .

ونحن نلمس فى هذا العمل المتضافر الفنى مرة أخرى كثيرا من معتقدات الشعوب البدائية ومنها مقدرة الشعر الذى هو جزء من الانسان ، وبعث المقتول ، والروح الذى يستقر فى بقعة من الدم ، والعلاقة بين الانسان والحيوان والشجر والنهر . كل هذه الموضوعات القديمة استخدمها القاص فى حكايته ، ثم خلق منها بناء فنيا متكاملا . وربما كان فى بعث باتو مرة أخرى — فيما توصل اليه المؤلف — ووصوله الى الحكم افشاء وتأكيد للعقيدة المصرية المنتشرة ، ألا وهى بعث فرعون مرة أخرى .

ولعلنا بعد ذلك نتأكد أن الحكاية الخرافية لا تتألف من موضوعات من نسج الخيال ، وانما هى موضوعات عاشها الناس بحق ، بل ربما مازالوا يعيشون بعضها حتى اليوم . وربما أدركنا كذلك أن القاص قد لعب دورا مهما فى خلق الحكاية الخرافية خلقا فنيا يحتوى على مغزى محدد . على أن القاص لم يكن حرا فى تأليف الحكاية وفقا لأهوائه . فهو لم ينس أنه ليس سوى وسيلة ايجابية فى نقل التراث ، فاذا كانت له الحرية فى خلق بناء فنى متكامل مع الاحتفاظ بالعناصر الجوهرية دون تغيير ، فانه يتحتم عليه أن يؤلف عمله وفقا لقوانين شكلية وموضوعية خضعت لها الحكاية منذ الأزل ، ومازالت تخضع لها حتى اليوم وقد سمى بعض الباحثين هذه القوانين ، « قانون الحق الذاتى للحكاية الخرافية »

فما هى القوانين الشكلية والموضوعية التى تختص بالحكاية الخرافية ؟ وهنا رأى المؤلف ، عند عرضه لهذه القوانين ، ضرورة مقارنة الحكاية الخرافية بالأنواع الأدبية الأخرى القريبة منها . ذلك أن الحكاية الشعبية وأسطورة الآلهة وحكاية

البطولة تتألف فى عمومها من نفس الموضوعات • وعلى ذلك فان الفرق بين هذه الأنواع المختلفة لا يتمثل فى الموضوع ذاته ، فلا يحق لنا أن نتحدث عن موضوعات الحكاية الشعبية وموضوعات الحكاية الخرافية وهكذا ، وانما يجب ان تقوم التفرقة على أساس كيفية استخدام هذه الموضوعات وعرضها •

ان الحكاية الخرافية لاتحكى عن الموضوع نفسه، أى عن الحدث ، وانما تحكى عن الشخوص التى تعيش التجارب ، أى عن الأبطال • فهى تعيد ذكر التجارب التى حدثت فى الواقع ، وهى تبحث ـ دائما أبدا عن شواهد تؤكد بها حقيقة ماحدث • ولذلك فهى تؤخذ مأخذ الحقيقة ، على العكس من الحكاية الخرافية • وهى مثل الحكاية الخرافية ـ تتحدث عن العالم الآخر ، وشخوصه ـ ولكنها تفعل هذا من أجل أن تثير فى نفوسنا تصورا لهذا العالم، أى انها تريد أن تضع هذا العالم جنبا الى جنب مع عالمنا ، فتصف ظواهره وتفسرها • وهدفها منوراء ذلك أن تصور الانسان الوحيد الذى يتصل بالعالم الآخر وكثيرا مايخضع له • ويتحدد جزاء هذا الانسان بالتبعات التى يقوم بها • فلا تسبق الموهبة الأعمال وانما تتضح من خلال تحقيق البطل لتبعاته، أما الحكاية الخرافية فهى تختلف فى أسلوبها عن هذا تماما • فهى كما ذكرنا تركز موضوعها حول البطل ، ولاتحكى عن الموضوع نفسه • وهذا البطل يكون مكتسبا لبعض المواهب التى تتحدد قبل القيام بتبعاته • بل انه لايصل الى هدفه الابمساعدة تلك المواهب • والجزاء الذى يناله فى النهاية مقدر من قبل القيام بهذه التبعات • ويتصل البطلبمحض اختياره بقوى العالم الآخر ، ولا يبدو هذا العالم منفصلا عن عالمه ، بل هما متداخلان كل التداخل ، ولذلك فان الحكاية الخرافية لاتصف العالم الآخر، ولاتثير فى نفوسنا تصورا له •

هذا هو الفرق بين الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية من حيث الجوهر ، فاذا انتقلنا الى القوانين الشكلية التى تلتزمها كل منهما ، فاننا نجدأنتسلسل الحوادث تسلسلا متصلا من خواصهما الشكلية • ولكن بينما نجد الحكاية الشعبية تمتد بالحدث ، نجد أن مصير الشخوص الذين يعيشون التجارب فى الحكايات الخرافية ـ أى ـ الابطال ـ هو الذى يجذبها الى الامتداد بالموضوع • وتعد الحكايةالشعبية من هذه الناحية أدبا موضوعيا ، اما الحكاية الخرافية فتعد أدبا ذاتيا • ثم ان كلا النوعين لايبدأ فجأة بالحركة ، كما أنهما لا ينتهيان بها فجأة وبينما نجد الحكاية الخرافية يشيع فيها التفاؤل • فتنتهى بزواج البطل من محبوبته ، أو بوصوله سعيدا الى هدفه ، نجد أن الحكاية الشعبية يشيع فيها جو الواقع القاتم ، اذ غالبا مايلقى البطل حتفه فى النهاية

على أن هناك بعض القوانين الشكلية تتميز بها الحكاية الخرافية بصفة خاصة ، وان كانت تنطبق بعض الشىء على الحكاية الشعبية وحكاية البطولة وحكاية الآلهة . فهناك قانون (العدد ثلاثة) فالبطل يتحتم عليه أن يكرر المحاولة ثلاث مرات حتى يصل الى ما يسعى اليه . ويتكرر الحدث نفسه ويعاد بنفس العبارة حتى المرة الأخيرة حينما تتم المحاولة الطويلة بنجاح للبطل • وينتمى الى هذا القانون ، قانون القوة الأمامية ، وقانون القوة ذات الاعتبار • فمن بين مجموعة الشخوص أو الأشياء يحتل المكانة الأولى أسماها منزلة ، ولكنه يكون فى النهاية أدناها فالأخ الكبير مثلا يلمع فى بداية الحكاية ، ولكن الأخ الاصغر يصل بنجاح الى مافشل فى الوصول اليه أخواه الآخران • كما أن الحكاية الخرافية تصور دائما النقيضين : الكبير والصغير والغنى والفقير ، والشاب والكهل ، والشيطان والانسان • والحكاية الخرافية تعرف وحدة ملحمية حقيقية ، فالحوادث تتحد فيها لكى تلقى على شخصية البطل مزيدا من الأضواء ، كما أنه لابد لها أن تخلق نوعا من التأثير يرتبط بهذه الوحدة الملحمية •

وترتبط حكاية البطولة كذلك بالحكاية الخرافية ارتباطا وثيقا • فالبطل فى كليهما ذو ملامح اسطورية فهو يشب فى عزلة ويتغلب على الكائنات المهولة ويخلص المرأة الشابة من أسر بعض القوى السحرية ويفوز بها فى النهاية ويتزوجها • ومع تشابه الموضوعات جميعا التى قد تصل الى حد أن تكون حياة بطل الحكاية الخرافية وأعماله متفقة فى كثير من الأمور مع حياة بطل حكايات البطولة وأعماله ، الا أن حكاية البطولة تنتمى حقا الى سلوك روحى آخر غير الذى تنتمى اليه الحكاية الخرافية • فالبطل فى حكاية البطولة يعد صورة مثالية لما هو انسانى • ويحق لنا أن نتوقع لذلك أن حكاية البطولة تلقى عناية فى كل مكان حيث يسعى الانسان لتحقيق هذه الصورة المثالية • أما بطل الحكاية الخرافية فليس من الممكن بحال من الأحوال أن يعد نموذجا •

ولايرجع السبب فى هذا – كما يظن البعض – الى اختلاف مستوى السامع الاجتمـاعى ، فالحكاية الخرافية – مثل بعض حكايات ألف ليلة وليلة ،كانت تحكى كذلك فى الأوساط الارستقراطية • وكونها أصبحت فيما بعد تنتمى الى الطبقات الدنيـا من الشعب ، فليس هذا فى الحقيقة سوى تطور متأخر واذا كان البطل فى حكاية البطولة يعد نموذجـا انسانيا ، فانه غالبا مايحقق شخوصـا تاريخية تقترب حياتهم من البطولة النموذجية • أما الحكاية الخرافية فهى تهمل القيود الزمنية ، لأنها تعيش حقا خارج الزمن •

وبالمثل ليس بين الحكاية الخرافية وأسطـورة الآلهة فرق جوهرى فى الشكل والمضمون • فـاذا كانت أسطورة الآلهة تشير الى ماقبل عصر التاريخ فان الحكاية الخرافية تتفق معها فى هـذا والمطلع التقليدى فى الحكاية الخرافية « كان يامكان » تعبير عن هذا الظرف الزمنى نفسه • وكثيرا ما تحكى أسطورة الآلهة عن أعمال مجانسة أو مشابهة تماما لتلك الأعمال التى يتحتم على أبطال الحكاية الخرافية القيام بها • ولكن أين يقع الاختلاف بين النوعين ؟ قد يقال ان اسطورة الآلهة فى عمومها تعكس نظاما دينيا ، فى حين أن الحكاية الخرافية ترجع بعض أجزائها الى العقيدة ،ويرجع البعض الآخر الى خيال القاص • وقد يقال كذلك ان الحكاية الخرافية هى الأقدام ، وانها انتقلت فيما بعد الى شخوص الهية أو نصف الهية • وبذلك أصبحت اسطورة آلهة ، على أن العكس كذلك يمكن أن يطرأ على الذهن • وهناك احتمال رابع فحواهأن اسطورة الآلهة والحكاية الخرافية لم تكونا فى الأصل منفصلتين احداهما عن الأخرى انفصالا تاما • فكلاهما عاش فى عالم مشابه هو العالم السحرى ، أو هو كما يحلو لنا أن نقول ، عالم دينى مقدس • واذا كان الاله أو البطل الالهى قد قضى على الكائنات المهولة التى تثير الفوضى فأخرج العالم بذلك من الفوضى الى النظام ، فان الحكاية الخرافية كذلك تعكس نظاما لايقود حياة البطـل وحدها – رغم كل الاخطار – الى نهاية منظمة خالصة من المشكلات ، وانما يتحقق هذا مع عالم الحكاية الخرافية بأسره الذى يبين للاقوياء والأشرار ومثلهم الأخيار مكانهم المحدد وفقا لخطة ثابتة •

أن أسطورة الآلهة والحكاية الخرافية قد عاشتا – فيما يبدو – أحداهما بجانب الأخرى • فكلتاهما قديمة، وكلتاهما نبعت من أصولواحدة، وبهذاتكون الحكاية الخرافية شكلا غير جدى لأسطورة الآلهة • لم يحدث الانفصال التام بين النوعين الا فى عصور متأخرة ، حينما أمكن تمييز الدينى بوصفه نقيضـا للدنيوى . ولم يحدث هذا بكل تأكيد فى وقت واحد لدى جميع الشعوب، بل انه لم يحدث لدى جميـع طبقات الشعب الواحد دفعة واحدة •

والى هنا ينتهى الكاتب من بحثه فى مصادر موضوعات الأدب الشعبى بصفة عامة ، وفى الأسس الشكلية والموضوعـية التى تربط الأنواع الأدبية الشعبية بعضها ببعض ، وتميز بعضها عن بعض فى الوقت نفسه ، وبعد ذلك شاء المؤلف ان يتمم عملـه بدراسة تطبيقية مستعينا بنماذج من الحكايات الفنية المكتملة لدى شعوب الحضارات المختلفة ، التىلقيت نصيبا وافرا من التقدير والعناية ، مستخلصا فى ذلك الخصائص المميزة لفن الحكاية عند كلشعب على حدة ، وقد بدأ الكاتب ببابل ، فأشار الى ملحمـة جلجامش • وتلا ذلك بالأدب الفرعـونى ثم أدب الرومانيين والاسرائيليين • وبعد ذلك وقف وقفة طويلة عند الأدب الهندى • ذلك لأن الهند فيمـا توصل اليه الباحثون تعد مصدرا اساسيا تدفقت منه الحكايات الخرافية الى العالم بأسره • وكان من الطبيعى أن ينتقل بعد ذلك الى حكايات الف ليلة وليلة التى استمدت كثيرا من الأدب الهندى • وقد وقف فى ذلك وقفة ليست بالقصيرة • فبين انموهبة العرب فى الخلق والوصف استطاعت أن تطبـع ماوصل اليهم من حكايات هندية بطابعهم الخاص الى درجة أن الروح العربى وحده هو الذى يأسر قارىء الحكايات ، وبعد ذلك تعرض للحكايات الأوربية بصفة عامة ، وانتهى كتابه ببحث قصير عن الحكايات الألمانية •

والى هنا ينتهى هذا البحث القيم فى الحكاية الخرافية بصفة خاصة ، والأنواع الشعبية الأخرى بصفة عامة • وما أجدرنا أن نهتدى بهدى هذا الكتاب فى بحثنا لتراثنا الشعبى ، فنعيش معه فى أعماقه، ونرده الى أصله حتى نضع ايدينا على أقدم صـور التعبير فى تراثنا الأدبى • وما اجدرنا كذلك ان نفصل بين الأنواع المختلفة للأدب الشعبى تفصيلا يقـوم على الدراسة العلمية الدقيقة ، حيث أن كل نوع كما رأينا ، ينبع من مستوى نفسى معين .

فى تحقيـــق التـراث



تحقيـق : حسن كامل الصيرفي

نقدوتعليق : عبدالسلام هارون

٦٤ ـ ص ٢٠١ البيت ٣٩ :

وكنتَ متى تجمعْ يمينيك تَهتِكِ الـ
ـضَّريبةَ ، أولا نُبقِ للسَّيف مَضربا

فسِّرت « الضريبة » بـأنها موقع الضرب من الجسد . والوجه أن الضريبة كلُّ ما يُضرب بالسيف كما سبق فى التنبيه رقم ٦٣.

ثم فسَّر الشارح اليمينين بقوله : « يمينيك : يدك وسيفك ، ولعله يريد جعل يديه يمينا » . وصدر هذا التفسير لا قائل به ، وعجزه صواب ولكنه منقوص فى عبارته ، صوابه « جعل كلتا يديه يمينا » ، أى إن يمينه كيساره فى القوّة والفتك . وهذا التفسير الأخير متعيّن ، وليس تفسيرا احتماليا ، وله إشارة تاريخية دقيقة إلى «ذى اليمينين » طاهر بن الحسين ، وإلى المأمون على خراسان ، قالوا : سمّى بذلك لأنّه ضرب شخصا فى فى وقعته مع على بن ماهان قائد الأمين فقدّه نصفين وكانت الضربة بيساره ، فقال فيه بعض الشعراء :

* كلتا يديك يمينٌ حينَ تَضربهُ *

وقد أشار إلى ذلك الأستاذ المحقق فى حواشى ص ٢٠٨ . وانظر له تاريخ الطبرى ١٠ : ١٤١ ، ١٥٥ .

وفى طاهرٍ هذا يقول عمرو بن بانة :

يا ذا اليمينين وعينٍ واحده
نقصـــان عينٍ ويمينٌ زائده

٦٥ ـ ص ٢٠٢ البيت الأول :

تُخَطِّى الليالى مَعشرًا لا تُعلُّهم
بشكوٍ ويعتلُّ الأمير وكاتبَـه

وضبط الكلمة الأولى لا يستقيم ، فليس فى العربية خطّاه يُخطِّيه بمعنى تجاوزه وإن كان مألوفا فى عامّيتنا المعاصرة . وإنما يقال تخطّاه ، واختطاه . فوجه ضبطه « تَخَطَّى » أى تتخطَّى ، بحذف إحدى التاءين . وصواب الكلمة الأخيرة « وكاتبه » بضم الباء

٦٦ ـ ص ٢١٠ البيت ٢٧ :

فحائن الزنج مُجمعٌ هربا
إن كان ينجو بحائنٍ هرَبُه

فسّر الحائن بأنه الأحمق ، والصواب أنه الهالك . وانظر التنبيه رقم (٦٣) .

٦٧ – ص ٢١٠ البيت ٢٨ :

لا يأمن البرَّ مُفضيًا كنَفٌ
منه ، ولا البحرَ طاميًا حدَبُه

فسّر الكنَف بأنه الظلّ ، وإنما الكنف الناحية والجانب . وأكناف الجبال والوديان : نواحيها . أراد البحترى : لا يأمن الهاربُ البرَّ على اتساع نواحيه وجوانبه . وتفسير الكنف بمعنى الظل لا يكون إلا فى المجاز ، تقول : هو فى كنف الله وفى كنف فلان ، أى فى ظلّ رعايته وحفظه . فليس الظل ظلاًّ مادّيا كما يقولون ، وإنما هو ظل معنوىّ. وفى اللسان : «وفلان يعيش فى كنف فلان ، أى فى ظلّه» . وفى أساس البلاغة ، فى المجاز : «وتقول : فى حفظ الله وكنَفه» .

٦٨ – ص ٢١٣ البيت ٣ :

أفى كلِّ يوم كاشحٌ متكلِّفٌ
يصُبُّ علينا أو رقيبٌ نُراقبُهُ

وضبط «يَصُبُّ» ضبط واهن ، والوجه «يُصَبُّ» إشارة إلى أنه مُصيبةٌ يرمَى بها . وفى التنزيل العزيز : «فصَبَّ عليهم ربُّك سوطَ عذاب» . ومنه قول القائل :

صَببنا عليها ظالمِين سياطَنا
فطارت بها أيدٍ سِراعٌ وأرجلُ

وفى أساس البلاغة : صُبَّ الذئب على الغنم . قال أبو النجم :

* مرَّ القطا صُبَّ عليه أجدُله *

يعنى الصقر .

٦٩ – ص ٢١٥ البيت ٢٠ :

إذا بكَر الفرّاش ينثو حديثَه
تَضاءلَ مُطْرِيهِ وأطنَب عائبُه

فسّر الفراش بأنّه الذى يبسُط الأمر ويكشفه . وهذا إبعادٌ فى التفسير ، ولعلّ سببه عدم نص المعاجم المتداولة على هذه الكلمة بمعنى الخادم الذى يتعهّد فِراش البيت وأثاثه . وهذا معروف فى لغة الحضارة العربية قديمًا . وجاء فى رسالة ذم القواد للجاحظ – وهى مما أقوم بنشره الآن – : «وسألتُ أطال الله بقاءك محمد بن داود الطوسى عن مثل ذلك ، وكان فرّاشًا ، فقال : لقيناهم فى مثل صحن بِساط ، فما كان إلا بقدر مايفرش الرجل بيتا حتى تركناهم فى أضيق من مِنصَّة ،فقتلناهم ، فلو سقطتْ مِخَدَّة ما وقعتْ إلاّ على رأس رجل» .

ويريد البحترى التشنيع فى هجو المستعين ، فيذكر أن مساويَه متعارفة مشهورة بين من يلوذ بخدمته ، وهم أدرى الناس بمباذله ومجونه .

وما لنا نذهب بعيدًا والبحترى نفسه يقول الكلمة بهذا المعنى فى هجاءٍ مماثل لهذا وهو هجاءُ كاتب ابن حميد فى ص ٢٨٨

من الديوان :

إذا غُلفةَ الفرّاش شكَت عجانَه

بكينا لذلِّ الدِّين والكفرُ راكبُه

٧٠ – ص ٢١٦ البيت ٢٥ :

وقد سرَّني أن قيل وُجِّه مُسرعًا

إلى الشَّرق تُحدَى سُفْنُهُ وركائبه

ويبدو لأوّل وهلة أنَّ هذا الضبط لكلمة «وُجِّه» ضبط صحيح ، ولكن ليس كل صحيح صالحًا ؛ فإنَّ ملابسات هذا البيت وتاليه ، وهو قوله :

إلى كَسْكَرٍ خلفَ الدجاج ولم تكن

لتنشب إلَّا فى الدجاج مخالبُه

يدلُّ على أنه هو الذى اختار لنفسه هذا الاتجاه ، وأنَّه لم يوجّهه أحد ، وإنما آثر فى فراره ذلك السّريع أن يلجأ إلى مواطن الدجاج ليقضيَ نهمته فى المآكل التى حشوها البحتريّ فى قوله فى هذه القصيدة :

ثقيل على جَنْب الثريد ، مراقبٌ

لشخص الخِوانِ يبتدى فيواثبُه

والوجه فى هذا الضبط «وَجَّهَ» بالبناء للفاعل . وفى اللسان : وتقول «وَجَّهوا إليك وتوجَّهوا» . وجاء فى أمثالهم : «أينما أَوَجِّهْ ألق سعدًا» ، معناه أين أتوجَّه . وجاء فى سيرة ابن هشام ٧١٩ جوتنجن : «سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول حين وَجَّهَ راجعا : آيبون تائبون» . ونظير هذا الفعل قولهم : قَدَّمَ بمعنى تقدَّم ، وبَيَّن بمعنى تبيَّنَ .

٧١ – ص ٢٢٠ البيت ١٤ :

فلا أرض إلَّا ما أفاءت رماحُه

ولا غُنمَ إلَّا ما أفاءت مَقانبُه

وفى الشرح : «أفاءت : أظلَّت» . وهذا التفسير لا وجود له ، والمعروف فى معنى الظل فاء ، وفيًّا ، وتفيّأ . ولم يرد «أفاء» فى معنى الظل . والصواب أن «أفاءت» هنا بمعنى أتت به غنيمةً ، كأنَّ أموال الأعداء وأراضِيهم كانت فى الأصل ملكًا له ثم رجعتْ إليه ، ردّتها رماحُه إليه . وعبارة القصر هنا تفيد اتساع رقعة الأرض التى يملكها الممدوح حتى كأنَّها الدنيا بأسرها ، فلا أرضَ إلَّا وهو مُستَوْلٍ عليها . وفى الكتاب العزيز : «ما أفاءَ الله على رسوله من أهل القرى» ، وفيه أيضا «وما أفاءَ الله على رسوله منهم» .

٧٢ – ص ٢٣٠ البيت ٢ :

وفى الربيع إذا استَمتَعتَ منه غِنًى

عن حاكةٍ فى طِراز السُّوس والطِّيبِ

جاء فى تفسيره : «الحاكة : النسيج» وإخال المراد «عمال النسيج» فإن كان هذا هو المراد كان خطأً أيضا ؛ لأن النسيج لا يكون مصدرا لنسج ، وإنما مصدرها النَّسْج ، أما النسيج فهو الثوب المنسوج .

فالصواب أن الحاكة هنا جمع الحائك ، كالباعة جمع البائع . والحائك : النسّاج ، ويقال فى جمعه أيضا «حَوَكة» بترك الإعلال كما فى اللسان .

٧٣ – ص ٢٣١ البيت الأوّل والثانى :

مُعاد من الأيام تعذيبُنا بها
وإبعادُها بالإلف بعد اقترابها
وما تَملأ الآماقَ من فَيض عَبرة
وليس الهوى البادى لفَيض انسكابها

فهو يشكو الأيام وما تفعله ، فوجه الضبط فى البيت الثانى : «وما تَملأُ الآماقَ» ، أى ومَلؤُها الآماق بالعبرات .

٧٤ – ص ٢٣٢ البيت ١٣ :

سيُرديك أو يُتويك أنَّك مُخلسٌ
إلى شُقَّةٍ يُبليكَ بُعْدُ مآبِهَا

وموضع الكلام هنا كلمة «مُخلِس» إذْ فُسِّرت بأنَّها من «أخلس الرأس» ، أى ابيضَّ شعره ، ولعله يشير إلى أن بياض الشعر سبيل إلى السفر البعيد ، وهو الموت ، أو لعله اشتقه من المخالسة ، وهى التعجيل» .

فكأننا لو قلنا فى تفسير بيت البحترى : سيهلكك أنك أشيب إلى شقة ، صحَّ هذا الأسلوب وهذا المعنى ! لكنَّ هذا لا يستقيم ، لأنا لا نجد على هذا المعنى متعلقا للجار والمجرور ، وهو «إلى شقة» . كما أن المخالسة بمعنى التعجيل ، أو الإخلاس بمعنى التعجيل ، لاوجود له فى اللغة .

ووجه الرواية «مُحلِس» بالحاء المهملة . وقد تكفَّل الآمدى بتفسيره فى قوله الذى نقله الأستاذ المحقق ، ونصه : «والمعنى أنك متهيئ للرحيل ، ومتخذ حلسًا يوضع تحت الرحل» .

كما أن الأُستاذ المحقق قد أطال القول فى البيت التالى لهذا ، وهو

وهل أنت فى مَرموسة طال أخْذُها
من الأرضِ إلَّا حُفْنَةٌ من ترابها

وأشار إلى مقابر ملوك المصريين ، وإلى ابن طولون . وليست المرموسة إلا المقبرة مطلقًا ، لأنها تُرمَس أى تغطَّى بالتراب .

٧٥ – ص ٢٣٣ البيت ٩ :

رعَى مجدَها عن أن يَضيع سِواهُه
وحفظُ على الماضين مثل اكتسابها

وردت كلمة «سِواهه» مكسورة السين ، والصواب فتحها . وصواب ضبط سائر البيت «وحفظُ عُلَى الماضين مثل اكتسابها» بإضافة حفظ إلى «عُلَى» ، وهى من إضافة المصدر إلى مفعوله كما يقولون . والعُلَى جمع العُليا ، أى الصفة العُليا .

٧٦ – ص ٢٣٩ البيت ٢ وهو فى هجاء :

بُغاء يعود على نفسه
وشؤمٌ يَعُودُ على صاحبه

وصواب ضبطه «بِغاء» بكسر الباء .

وفى التنزيل العزيز : « ولا تكرهوا فتياتكم على البغاء » . أما البُغاء بالضم ، فهو مصدر بغى الرجل ضالَّته ، أى طلبها . وأنشد الجوهرى :

لا يَمنعنَّــك من بُغـا

ء الخير تَعقادُ التمائمْ

ومن الواضح أن هذا المعنى ليس مرادا .

٧٧ – ص ٢٤٠ البيت ٣ :

لا نَنفُذُ القُـوتَ إلى غيره

كأنَّما نُضْمَر للحلبــه

صوابه «لا ينفُذُ القوتُ» بدليل الرواية الأخرى : «لا يصلُ القوت» . وقبل البيت ، وهو فى هجاء أبى خالد :

ونحن أضياف أبى خالدٍ

نهيمُ بين القصر والرَّحْبه

يقول : لا يتعدّاه القوت إلى غيره ، يخصّ نفسه بالطعام ويمنعه ضيوفَه ، بخلًا منه عليهم .

٧٨ – ص ٢٤١ البيت ٧ :

رأيك فى قاربٍ يريدك أن

تنصر أحشاءه على قَرَبِه

جاء فى تفسيره : «القارب : الطالب الماء ليلا» . وهذا لا غبار عليه . ثم جاء بعده : «القرب بالفتح : البئر القريبة الماء . وكذلك سير الليل يورد الغد» . وصدر هذا التفسير لا داعى له ولا دخل له فى توضيح المعنى ، كما أن صواب «بالفتح» هو «بالتحريك» و «يورد» هو «لورد» .

٧٩ – ص ٢٤٣ البيت ٢٤ :

يُنزِل أهلَ الآداب منزلةَ الـ

ـأ كفاء إن شاركوه فى أدبِه

صوابه «أن شاركوه» ، أى لمشاركتهم إياه فى أدبه . وليس المراد هنا الشرط ، بل التعليل وبيان السبب .

٨٠ – ص ٢٤٥ السطر الأول . وردت كلمة «نوبُخْتَ» بضم باء «بُخْت» ، وكذا تكرر هذا السهو فى ص ٢٤٩ و٢٥٢ . وصوابه «بَخْت» بفتح الباء ، كما هو فى لفظه الفارسى ، وكما أدخلته العرب فى كلامها بلفظه وبمعناه فى جميع استعمالاته ، وهو الحظُّ . وانظر وفيات الأعيان ١ : ٣٥٨ فى ترجمة (على بن أحمد بن نوبخت) حيث نصَّ على ضبطه .

٨١ – ص ٢٤٦ البيت ٦ :

أو تُدنينَّهمُ نَوازعُ فى البُرَى

عُجُل كواردة القطا المسروبِ

جاء فى تفسيره : «البرى : جمع البرة ، كل حلقة من سوار وقراط . – صوابه قرط . – وخلخال . والبرة بالفتح : التراب» .

وهذا التفسير لا يستقيم ، فليس لتلك الإبل أسورة ولا قِرَطة ولا خلاخيل ، فهذا إنما يكون تفسيرًا للبُرة إذا كانت فى نعت

المرأة ، أما بُرة الإبل فهى حلقة من فضة أو نحاس تجعل فى أنف البعير ، ويجعل فى تلك الحلقة زمام البعير . وبذلك يتحكَّم راكبُه فى ضبط قياده ، لشدة إحساس البعير بجذب أنفه بالزمام . يقال من ذلك ناقة مُبْراة ، أى جُعل فى أنفها البرة . وفى حديث سلمة بن سحيم : « إن صاحبًا لنا ركب ناقةً ليست بمُبْراة فسقط » يعنى ليس فى أنفها برة . فقال النبى صلى الله عليه وسلم : « غرَّرَ بنفسه » ، أى خاطر بها ، إذ لم يجعل لناقته بُرةً تضبط سيرها . فالبحترى يقول : إنها إبل تامة الأَداة .

كما أن « البرة » الواردة فى ختام التفسير صــوابها « البَرَى » بالتحريك ، وهى التى تفسَّر بالتراب ، ومنه فى الدعاء على الرجل : بفيه البرَى ! !

ثم جاء فى التفسير : « النوازع النجائب التى تجلب إلى غير بلادها » . وهذا إنما يصح تفسيرًا للنزائع لا للنوازع ، فإن النوازع من الإبل هى التى تنزع إلى وطنها فى شوق وحنين ،وليس هذا المعنى ولا ما قبله مرادا بصرف النظر عن صحة مطابقة تلك المعانى لتلك الألفاظ . بل المراد بالنوازع هنا التى تنزع أى تسرع فى سيرها . يقال : نزعت الخيل : جرت طَلَقًا . وأنشدوا فى هذا قول النابغة :

والخيل تنزع قُبًا فى أعنَّتها
كالطير تنجو من الشؤبوب ذى البَرَدِ

ويروى « تمزع » أى تمر مرا سريعا . على أنه يحتمل أن يكون معناه فى بيت البحترى أنها من سرعتها كأنها تنزع براها من كثرة جذبها .

وفى الشرح أيضا : « عُجُل : جمع عجلاء » ولا يصح هذا ، فإن « عجلاء » لا تقولها العرب ، وإنما تقول « عَجْلَى » ، وهى لاتجمع على عُجُل أيضا . وإنما العُجُل هنا : جمع عَجُول ، وهى من الإبل التى تعجل فى جيئتها وذهابها جزعا ، كما فى اللسان والقاموس .

٨٢ – ص ٢٤٨ البيت ٢٥ :

نُشرت عطاياه فصرن قبائلًا
لقبائل – من زَوْرِه – وشعوبِ

وقد جعل الأستاذ الشارح كلمة « زوره » بين خطين ، كأنها اعتراض لبيان السبب ، وقال فى تفسيرها : « الزور : الزيارة » . والصواب أن « زوره » ليس اعتراضا ، وإنما هو متصل بما قبله تمام الاتصال على سبيل الوصف له ، أى لقبائل من زُوَّاره ، فإنَّ الزور هنا ليس مصدرا بمعنى الزيارة كما ورد فى تفسير الشارح ، وإنما هو مصدر سمِّى به الزوَّار ، والزَّور بمعنى الزائر يقال للواحد والجمع ، والمذكر والمؤنث ، بلفظ

واحد . قال :

حُبٌّ بالزَّور الذى لا يُرى
منه إلّا صفحةٌ أو لمـام

وقال الآخر فى نسوة زَور :

ومشيُهنّ بالكثيب مَـــورُ
كما تَهَـــادَى الفتَيَاتُ الزَّوْرُ

٨٣ ـ ص ٢٥١ البيت ١٠ فسر «المُثِيب» بأنه «المجزى على العمل» ولا يقال أجزاه على عمله ، وإنما يقال جزاه جزاء ،وجازاه مجازاة. قال تعالى : «ليَجزى الذين آمنوا وعملوا الصالحات» . وقال : «وهل نجازى إلا الكفور» . وأما الإجزاء فإنما يكون فى قيام شئ مقام آخر وإغنائه عنه . يقال : أجزى كذا عن كذا ، وأجزى عنه مُجزَى فلان ومُجزاتَه .

٨٤ ـ ص ٢٥٤ البيت ١٢ :

وإن قصدتَ ابتغاء البُرءِ من سَقَم
فَقد أَرقتَ دمًا يَشفى من الكَلَبِ

وقبله : إلّاتكن ملكًا تثنَى تحيَّته
فإنك ابنُ ملوك ســـادة نجُبِ

قال الشارح : «الكلب : الأذى والشر» . ولم أجد هذا التفسير ، وإذا وجد ولو على سبيل المجاز فإنه ليس مرادا . وإنما الكَلَب هنا هو داء الكَلَب الذى يعترى الكلْبَ ويعترى من يعضُّه من الناس . وفيه إشارة إلى مايزعم قُدَامَى العرب من أنَّ دماء الملوك تشفى من داء الكَلَب . وقد وردت فى ذلك نصوص كثيرة ، سرد بعضَها الجاحظ فى صدر الجزء الثانى من الحيوان ، منها قول أبى البرج :

بُناة مكارم وأُساة كلم
دماؤُهم من الكَلَبِ الشفاء

وقول ابن قيس الرقيات :

عادنى النكس فاشتفيت كما
تَشفِى دماءُ الملوك من كَلَبِ

وقول الكميت :

أحلامكم لسقام الجهل شافيةٌ
كما دماؤكم يُشفَى بها الكَلَبُ

٨٥ ـ ص ٢٥٥ البيت ٦ فى صفة الموتى :

هُجود لم يَسَلْ بهـــم حفىٌّ
ولم تُقلَبْ لضجعتِهم جُنــوبُ

وورد فى الشرح : «ولعله أراد لم يتقرب ، من وسل يسل» . وهذا من وجهة الصحة اللغوية لا بأس به ، فقد جاء فى المعجم الوسيط : «وسل فلانٌ إلى الله يَسِلُ وَسْلًا : رغب وتقرب» . ولكن هذا المعنى ليس مرادا ، بل المراد السؤال ، كما فى التفسير الآخر للشارح حين لم يجزم بأحد المعنيين مع وجوب الجزم بمعنى السؤال . ويرشحه لذلك نظرة البحترى قارئ القرآن إلى قوله تعالى : «يسألونك كأنك حفىٌّ عنها» . والحفىّ : المعنىُّ بالشىء المستقصى فى السؤال

عنه ، كما فى اللسان وغيره فى تأويل الآية الكريمة . وقال الجوهرى : «الحفىّ : العالم الذى يتعلم الشئ باستقصاء ». وورود الباء موضع «عن» بعد سأل مألوف معهود ، وفى الكتاب العزيز : «فاسأل به خبيرا» ، «سأل سائل بعذاب واقع» أى عنه . وفى اللسان أيضا : «يقال خرجنا نسأل عن فلان ، وبفلان» .

٨٦ ـ ص ٢٥٦ البيت ١٤ :

وأصفحُ للبِلى عن ضَوءِ وجه
غنيتُ يروعُنى منه الشُّحوبُ

ورد البيتُ مجرّدًا من التفسير ، مع ما له من قدر ، فإنه جُعِل أصلًا أخذَ منه المتنبى قوله :

ومغضٍ كان لا يُغضِى لخطبٍ
وبالٍ كان يُفكِر فى الهُزالِ

وذلك فى صفة الموتى . يقول البحترى فى رثاء ذلك الغلام : كيف يتفق أن أسمح للبلى أن يمتد إلى وجه ذلك الغلام فى مماته ، مع أنى بقيت زمانا أرتاع أن أرى بادرة من بادرات الشحوب تمتد إليه فى حياته . يَعجب لذلك التناقض ، كما أن المتنبى يعجب لحال الميّت البالى كيف رضى بالبلى مع أنه كان يرتاع من الهزال الذى هو أخف وقعًا من الموت .

فلفظ «غَنِيت» معناه عشت دهرًا وأقمت. ومنه قوله تعالى : «كأَنْ لم يَغْنَوْا فيها» أى لم يقيموا فيها . وجاء فى شرح العكبرى للمتنبى : «غدوت يروعنى» ، وهى رواية فاسدة على ما بها من بريق لا مع ، فإنها بذلك لا تكون مأخذًا للمتنبى أخذ منه معناه ، كما لا تتساوق مع البيت قبله ، وهو :

أأنسى مَن يذكِّرنيه أن لا
نديدَ ينوبُ عنه ولا ضريبُ
وأترك للثرى مَن كنت أخشى
عليه العَينَ تُومِئُ أو تَريبُ

فإنه يصوّر شعوره بعد موت المرثى وماكان من شعوره قبل موته .

(للنقد والتعليق بقية)





الفة الادلبي
وداعاً يادمشق

مكتبة أطلس ـ دمشق ـ ١٩٦٣ ـ ١٩٥ صفحة (من مطبوعات وزارة الثقافة والارشاد القومى ـ مديرية التاليف والترجمة) .

الفة الادلبى من رائدات القصة القصيرة فى سوريا ، وقد صدرت لها أخيرا مجموعة قصصية بعنوان « وداعا يا دمشق » تشمل سبع عشرة قصة قصيرة ، تتناول موضوعاتها جانبا مما يشغل شرقنا العربى منذ النصف الأول من هذا القرن . فقصص المجموعة تدور حول موضوعين رئيسيين : موضوع تتناوله المؤلفة كمواطنة عربية فتعرض لصور من كفاح الوطن العربى ضد الاستعمار ولما يتطلع اليه من عدالة اجتماعية ، وموضوع تتناوله باعتبارها تنتمى الى جنس النساء الذى يعانى من وضع المرأة فى المجتمع .

والمؤلفة تعبر عن ذلك فى وضوح فى اهدائها الذى قدمت به قصصها الى الصبايا الصغيرات حفيداتها حيث تهيب بهن ألا يتناسين صور الماضى ومعالمه القديمة وقد أوشكت أن تأتى عليها عوامل التمدن الحديث . وهى تسرد قصصها ليرين فيها بعض ما يهديهن الى الحياة الى عاشتها جداتهن وأمهاتهن من قبل .

ومعنى هذا أن المؤلفة تحرص على أن تتضمن قصصها تأريخا لمرحلة اجتماعية مر بها هذا القطاع الصغير من الوطن العربى الكبير على حد تعبيرها . فالعمل الفنى فى هذه المجموعة لا يستهدف التعبير عن أزمة انسانية معاصرة بقدر ما يستهدف احياء الماضى القريب ومايحفل به هذا الماضى من عادات وتقاليد وبطولات ومآس .

فالمؤلفة تصف فى احدى قصصها « الصقيع فى الربيع » بانه « ليس فيها شىء من طرافة الجدة ، ورغم ذلك فهى ماتزال كمشكلة قائمة فى مجتمعنا ، ان استطاع بعضنا أن يتحرر منها فما يزال بعضها الاخر ضحية حتى اليوم ، ولهذا فهى جديرة بالكتابة والمعالجة . »

وفى قصة « كونى حكيمة » تحدد المؤلفة على لسان أحد أبطالها أبعاد الأزمة النسائية التى تجعلها محورا لمعظم قصصها . يقول البطل : ان نمط هذه الحياة الجديد الذى نعيشه اليوم معقد الى حد بعيد . وهو دخيل علينا كما تعلمين . منذ سنوات قليلة فقط بدأنا نمارس الرقص ، ونحتفى بمثل هذه الاعياد . فلا تحسبى هذا سهلا . اننا نحتاج الى أمد طويل ريثما يتاصل فينا ، عندئذ نستطيع أن نعيشه بعفوية وسليقة ، وحتى نصل الى ذلك الحين نحتاج الى كثير من الصبر والسيطرة على الاعصاب واللباقة فى التصرف ، وهذا كله يتطلب تمرينا ودراية ، فنحن لم نعهد عليه أمهاتنا وجداتنا ، وانت لاتزالين صغيرة ولا بد أن تحذقى ذلك كله يوما ما ، ولكن بعد أن تمرى بتجارب قاسية .

هذه التجارب القاسية هى التى تتعرض لها الشخصيات النسائية فى قصص الفة الادلبى . فهناك الزوجة التى ينوى زوجها أن يهجرها بعد خمس وعشرين سنة عاشاها معا ، على نحو ما نجد فى قصة « الرقية المجربة » أولى قصص المجموعة . وبسبب ياس الزوجة وعقلية البيئة المحيطة بهاتلجأ الى استخدام رقية تعيد اليها زوجها الغادر ، ولقد عاد اليها زوجها لكن بطريقة لم تكن فى حسبان أم زكى صانعة الرقية وان كانت نتيجة لها فقد كان عليها أن تطوف بسطح بيتها سبعة أشواط

وهى تردد الرقية سبع مرات ، فوقعت أثناء طوافها واصيبت ، واستدعى ابنها الاكبر اباه ، ومايكاد الاب يرى زوجه المصابة حتى يستيقظ ضميره .

وهناك المحبون الذين تفرق قسوة المجتمع والمصالح المادية بينهم ، ففى قصة « وداعا يا دمشق » التى أطلق عنوانها على المجموعة ، نجد الفروق الطبقية تقف حائلا بين الحبيبين ، مما دفع الحبيب الى هجران أرض الوطن ، فسافر الى البرازيل حيث اغتنى ، ثم عاد الى دمشق ليتعرف على أخبار حبيبته ، واذا به يجدها أمالطفلين فيقرروداع دمشقوالعودة من حيث أتى.

وفى قصة « سلاطين مخفية » نجدالموضوع نفسه ، فراوى القصة فلاح فقير يحب جارته بسمه غير أن وكيل الضيعة يفوز بها ، فيقرر بطلنا أن يهجر قريته الىالمدينة ، وبعد عشر سنين يبلغه نبأ توزيع أرض الضيعة وانه من المستحقين فيعود الى قريته ويلتقى ببسمة فاذا بها امراة هزيلة تذكره بامه التى ماتت وهى تنزف . ففر من أمامها حتى لا يشوه الصورةالحلوة التى يحفظها لها فى ذاكرته .

ويتكرر الموضوع نفسه فى قصة « خيط العنكبوت » فحمدان يحب ابنة عمه رهجة ، ولكن والدها ينتهز فرصة تغيبه فى الخدمة العسكرية ليحاول تزويجها برجل من أغنياء المدينة . غير أن أصدقاء حمدان يخطفون رهجة ليمنعوا هذا الزواج ، ولعلها أيضا تكون من نصيب أحدهم اذا لم يعد حمدان ، فبعض الناس لا يعودون من الجندية ابدا .

وتروى قصة « الصقيع فى الربيع » حكاية طالبة ينبت برعم الحب فى حياتها عندما تلاحظ أنشابا أسمر طويلا يتتبعها ، ثم ما تلبث أنتبادله بضع كلمات ، غير أناخاها مايلبث أن يعصف بهذا البرعم - بسبب رسالة من عذول - فيتحرش بفتاها ، بينما يقرر ابوها منعها منمواصلة الدراسة. وتلاحظ الام ذبول ابنتها ولكن ماذا تستطيع أن تفعل ، هى أيضا امراة تقيدها خيوط العنكبوت .

وقصة « ومضة برق » تروى قصة زوج شيخ أدرك انه تزوج عروسه الصبية بالرغممنها وانها تتبادل الحبمع شاب فى مثل عمرها ، فلا يلبث أن يعلن لها فى شجاعة أنه سيعيد اليها حريتها ساعة ترغب وتريد ، ولانعرف لماذا لم يكن علىهذا النحو من الشجاعة عند التفكير فى الزواج منها ، فيعدل عنهوعنها اصلا .

وهكذا نجد أن المحور الذى تدور حولهقصص السيدة ألفة الأدلبى هو مأساة المرأة المهضومة الحق التى تئد عواطفها قسوة التقاليد والمصالح - ولا أقول قسوة الرجل - لأن الرجل نفسه قد يكون ضحية معها .

ولكن قصص المجموعة لا تدور كلها حول هذه الصورة النسائية القاتمة ، فهناك قصص أخرى تدور حول كفاح الشعب العربى ضد مستعمريه وغاصبيه ، وهوكفاح بطولى يشترك فيه كل انسان بما تؤهله له امكانياته ، مثل بائع اللبن ذى اليد العاجزة فى قصة « الحقد الكبير » فهو وان لم يستطع أن يشارك فى قتال المحتلين الا انه يستطيع أن يحمل العباءات من المدينة الى الثوار فى البرية حتى يكشف أمره الفرنسيون فيعدموه ، ومثل نائب مدير السجن فى قصة « الله كريم » ، فان عمله مع المحتل الفرنسى فى ادارة السجن لم يمنعه - بل أتاح له - أن يخلى سبيل أربعة زعماء قاوموا الاحتلال فحكمعليهم بالاعدام ، وقد هرب هو أيضا معهم تاركا خلفه أسرته التى تنتظر عودته ، فهى ليست بافضل من أسر هؤلاء المناضلين . وحتى الخدم مثل عبد الجبار وزوجه زينب الجزائريين فى قصة « ماتت قريرة العين » يثورون على أسيادهم الفرنسيين ، فزينب تهجر أسيادها كما تهجر زوجها لأنه ما زال يخدمهم بعد أنقتلوا أخاها ، أما عبد الجبار فانه ما يلبث أن ينسف مخزن الذخائر على رأس سيده وسيدته الفرنسيين عندما غدرا به وقتلا زوجه أثناء فرارها . وهناك الشاب خالد فى قصة « شخصيات غير رسمية » يضحى بأسرته بالرغم من انه أصبح كبيرها عقب وفاة والده ، ثم يهرب من المدينة بعد ان نسف جسرا على رأس قوة فرنسية . وهناك السائق الفلسطينى الذى قرر العودة الى وطنه لمحاربة محتليه فى قصة « العودة أو الموت » .

ان المؤلفة تريد أن تقوللنا من خلال هذه القصصوالشخصيات ان العمل الوطنى لايقف أمامه عائق ، لا تقف أمامه عاهة جسمية ، ولا وظيفة مغرية ، ولا فقر مدقع ، ولا ظروف عائلية . نحن اذن بازاء شخصيات حولتها مأساتهم الشخصية والوطنية الى بطولات .

تلك هى مادة القصص قد صيغت فى اسلوب أقرب ما يكون الى أسلوب المدرسة الواقعية . ليست فيها حدة العاطفة الرومانسية ولا تمرد الأساليب المعاصرة فالاسلوب - كالقصص - ينتمى الى الماضى أكثر مما ينتمى الى الحاضر . وكان هم الكاتبة - فيما يبدو - منصرفا - الى معالجة ما تعرضت له من موضوعات بأبسط الاساليب دون أن تحاول اثارةمشكلة فى فنية القصة القصيرة او تجدد من شكلها .

ولعل « ومضة برق » هى القصة الوحيدة فى المجموعة التى ربطت فيها الكاتبة بين الجو النفسى لشخصياتها والجو الذى تضطرم به الطبيعة الخارجية ، فومضة البرق التى اقتحم سناها النافذة لتكشف عن وجه الزوجة الباكى كانت ومضة برق أضاءت للزوج حقيقة شاعرها نحوه . وعندما هدأت العاصفة وانقشعت السحب كان الزوج قد قرر أن يعيد الى زوجه حريتها ساعة ترغب وتريد .

أما قصة « كونى حكيمة » فقد أولت فيهاالكاتبة عنايتها الى تتبع الخلجات النفسية والمشاعر الدفينة لزوجة تغارعلى زوجها، وأنطقت رجلا ذكيا بحديث طلى يقدم نصيحته الى هذه السيدة قائلا فى ختامه لها ولكل سيدة فى مثل موقفها : كونى حكيمة .

وتختم ألفة الأدلبى مجموعة قصصها بقصة استوحتها من تراثنا العربى هى قصة « بوران » بنت الوزير الحسن بن سهل التى أصبحت فيما بعد زوج المأمون . وقد استطاعت الكاتبة أن تجعل اسلوب القصة عاملا ايجابيا فى اضفاء الجو التاريخىعلى القصة ، فمفردات الجمل وتقديمها وتاخيرها وطريقة الحوار تنتمى الى اسلوب النادرة العربية القديمة أكثر مما تنتمى الى الاسلوب الواقعى البسيط الذىصاغت به المؤلفة بقية مجموعة قصصها .

يوسف الشارونى

ترجمة أنور المشرى

مذكرات مخرج سينمائى

في الحادى والعشرين من الشهر الماضى سقط الفنان أنور المشرى فى ساحة الكفاح الثقافى الشريف ، بعد أن سجل اسمه بأعمال ناضجة كثيرة فى ميادين الاذاعة والتليفزيون والمسرح والتأليف والترجمة والاخراج .

و « المجلة » حين تقدم عرضا لآخر كتاب ترجمه تجد من واجبها أن تسجل له عرفانها بجهوده المخلصة فى خدمة الفكر العربى .. رحمه الله وألهمنا جميعا الصبر على فقده والعزاء عما كان يمكن أن يقدمه لبلاده من خدمات جليلة .

كان انتصار الاشتراكية انتصارا لفن السينما ايضا .. فقد تطلبت سنوات الكفاح الشاق ضد التدخل الرجعى الخارجى والداخلى فى روسيا .. مواكبة الاحداث يوما بيوم .. فكان ذلك اعلانا ببدء مرحلة جديدة فى تاريخ الفنون المعبرة .. ومنها فن السينما ..

لقد نزلت الكاميرا ارض المعركة لتسجل سقوط الشهداء بالآلاف فتدفع بسخط الجماهير حتى آخر مداه ولتشترك بذلك فى توجيه ذلك السخط ضد الحرب وضد الذين يقومون على اشعالها .

***

ولم تقف السينما عند حد الكشف عن زيف المفاهيم التى تمجد جنسا على جنس والتى كان النازيون والفاشيون واشياعهم قد أغرقوا بها المستعمرات .. بل وصلت السينما الى حد ربط الكفاح الثورى البناء للشعوب الحديثة بالتاريخ الانسانى بهدف تعميق أكثر الجوانب اشراقا واشرفها نزوعا فى النفس الانسانية .

لقد بدات السينما فى ظل الاشتراكية بالواقع المنسحق الذى يعيشه الناس وبالبطولات الممكنة للانسان العادى .. فتوصلت بذلك الى امتلاك قلوب الجماهير .. ومن يومها تعد السينما احدى الاسلحة الحاسمة التى يملكها الانسان .. والتى يملك بها تحقيق انتصاره ..

وسيرجى ايزنشتين الفنان السينمائى الروسى الذى نتعرض هنا لكتابه (مذكرات مخرج سينمائى)* واحد من أولئك الفنانين الذين نحتت جهودهم الخلاقة فى هذا الميدان أنهرا لاتنضب .. تظل السينما فى بلدان العالم النامى فى حاجة الى دراسة اعمالهم كجزء من برنامج التخلص من فوضى الارتجال .. وللحيلولة دون الوقوع فى شرك النظريات الفنية الرجعية التى تهدف الى اشاعة اليأس فى نفس الانسان العادى وتوجيه كفاحه اليومى وجهة خاطئة .. تلك النظريات التى تهدف الى تجميع النشاطات الذهنية للانسان فى نهر كبير ليصب .. لا فى أرض الحياة الواقعية التى تنتج الخير والحب .. ولكن ليصب على الرمال ..

ان الكتاب يستولى على قارئه بسبب تلك البساطة والاسلوب الدردشة الذى اتخذه المخرج العظيم وعاء لافكاره ونظريته فى الاخراج السينمائى .. لكن الدارس للكتاب يحتاج الى بذل الجهد لالتقاط الاسس النظرية التى اهتدى اليها ايزنشتين والتى كانت أعماله السينمائية اختبارا لها .. لهذا فقد قصرنا الجهد على تقديم هذه الاسس .. خاصة واننا أمام فنان يمزج كل لحظة من لحظات عمله الفنى بأصوله الفلسفية والتشكيلية والموسيقية مزجا يجعلنا نقف مشدوهين لما حقق من مقدرة وتمكن ..أمكنه بهما ان يغير افكارنا عن اللون فى الفيلم وعن الحركة .. والموسيقى والشكل .. تغييرا مثمرا وتقدميا .

سيرجى ايزنشتين

كانت الدعوة الملحة الى تحطيم الفن تحيط به من كل جانب .. الدعوة الى احلال الوثائق محل العنصر الرئيسى فى الفن — الصورة الذهنية وذلك باحلال الانشائية محل الوحدة العضوية للعمل الفنى واستبدال الفن باعادة بناء الحياة واقعيا ..

لكن الايام تمضى فاذا بالمهندس الشاب المتحمس — عضو جبهة اليسار التى تعادى الفن — يزداد قربا من الفن كما يزداد احساسا بخطورته فتدفعه دراسته المتانية لذلك الغريم — الفن — الى الافتتان به .. وذلك بعد اكتشافه لحقيقة ان معركة البناء لاتستغنى عن الهندسة الروحية .. وحقيقة ان تلك الهندسة لازمة للانسان لزوم الروح للجسد سواء بسواء .

اننا نراه يكتب بعد أن جاب محراب الفن مطالبا بمداومة البحث لاكتشاف المناطق المجهولة فى عالمه الرحيب الواسع : —

واجبنا هو أن نجمع وأن نلخص بلا أدنى كلل .. تجربة العصور التى انقضت الى جانب تجربة العصر الذى نعيش فيه .. حتى نستطيع اذا ماتسلحنا بتلك التجارب أن نحقق انتصارات جديدة فى سبيل تقدمنا

فاذا عرفنا ان ماقدمه « ايزنشتين » فى ميدان الاخراج السينمائى قد اتسم بحرارة العاطفة وعمق الادراك كان علينا ان نتامل تجاربه تلك فى اطار مفهوم الوحدة العضوية الذى اخضع له ايزنشتين خطة اعماله .

فاذا سمعنا قوله بانه لايمكن تحقيق تلك الوحدة فى العمل الفنى والاحساس بها الا اذا كان قانون بناء العمل الفنى متمشيا مع قوانين البناء فى الظواهر الطبيعية العضوية .. التى تعنى أنه لا وجود للشىء الخاص خارج تلك العلاقة التى تؤدى الى وجود العام .. ولا وجود للعام الا فى الخاص ومن خلال الخاص

الوحدة العضوية والانفعال النفسى

اذا سمعنا ذلك القول .. ادركنا اى جهد على المخرج الواقعى ان يبذله .. واى علم يحتاج الى الاحاطة الكاملة به قبل البدء فى العمل ..

ونسير مع ايزنشتين خلال تلك الرحلة العميقة التى تتيحها لنا مذكراته لنراه يحلل تجاربه مبتدئا بفيلم المدرعة بوتمكين .. ذلك الفيلم التسجيلى الذى تطور به من مجرد تاريخ لاحداث جزئية الى دراما حقيقية ..

لقد تمكن ايزنشتين من خلال الخطة التى بناها لذلك الفيلم من احداث ذلك التاثير الدرامى حينما اسسها على قوانين التكوين الصارم للماساة فى شكلها التقليدى المكون من خمسة فصول ..

(*) صدر هذا الكتاب عن : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر — بوزارة الثقافة والارشاد القومى — القاهرة سنة ١٩٦٣ ترجمة : أنور المشرى ومراجعة : كامل يوسف

أخذ الاحداث كحقائق غير منمقة ثم قسمها الى خمسة فصول مؤسية ثم رتب الحقائق نفسها ليتكون منها كلا متتابعا يطابق عن قرب متطلبات المأساة الكلاسية حيث يتميز الفصل الثالث عن الفصل الثانى والخامس عن الأول .. وهكذا ..

وكان المخرج الكبير يراعى قانون الوحدة العضوية فى العمل كله ٠٠ وقد عبر عن هذه الوحدة بما يعرف فى الجماليات « بالقطاع الذهبى » الذى يطبق فى الفنون التشكيلية بصورة واسعة ٠٠

وذلك هو سر الجدة فى فيلم المدرعة بوتمكين ٠٠

فالوقفة الرئيسية فى الفيلم ٠٠ نقطة الصفر التى يتوقف عندها الفعل تقع بين نهاية الجزء الثانى وبداية الجزء الثالث ٠٠ أى بنسبة ٢ : ٣

ولم يراع ايزنشتين مبدأ « القطاع الذهبى » بالنسبة لنقطة الصفر فحسب وانما بالنسبة لنقطة الأوج كذلك .. اذ تنعكس النسبة فتصبح ٣ : ٢ عند النقطة التى تفصل الأجزاء الثلاثة الأولى عن الجزءين الأخيرين .. أى عند نهاية الجزء الثالث .

وقد أمكن اثارة الانفعال النفسى فى الفيلم عن طريق أفعال قوية متفجرة .. وعن طريق تغييرات مستمرة من ناحية الكيف ٠٠ فنفس الحادثة الواحدة قد تندمج فى عمل فنى فى أشكال مختلفة على شكل خبر جاف أو شكل ترنيمة مشجية .. وينصب الاهتمام على وسائل الارتفاع بالحادثة الى قمم الانفعال .

ولعل أروع مشهد فى فيلم « المدرعة بوتمكين » يحقق ذلك الانفعال هو مشهد سلالم أوديسا ٠٠ ذلك المشهد الذى يبرز لنا احدى العلامات الدالة على القدرة الفائقة لايزنشتين فى خلقه الانفعال الموضوعى لدى المشاهد ٠٠ وذلك باكتشافه لمنهج يعطى تأثيرا أقوى من مجرد عرضه لشخصية منفعلة على الشاشة .

انه يحقق الشرط الرئيسى للعمل الانفعالى وذلك باحداث التغييرات الدائمة فى خصائص الفعل ٠٠ لا عن طريق شخصية واحدة ٠٠ ولكن عن طريق المحيط كله ٠٠

فكيف رتبت الحوادث وقدمت فى مشهد سلالم اوديسا ؟ كيف تم استخدام احدى وسائل البناء والتكوين ـ وهى الحركة ـ للتعبير عن الحدة العاطفية ؟

كانت كل خطوة فى ذلك المشهد قفزة من بعد الى آخر ومن خاصية الى أخرى ٠٠ حتى يحدث التغيير تأثيره فى النهاية ٠٠ لا فى حادثة واحدة مفردة « عربة الطفل » ولكن فى المنهج كله ٠٠

كان اندفاع الجماهير فى فوضى ـ يعقبه التقدم الايقاعى للجنود ٠٠ وجه واحد من وجوه الحركة « الناس يجرون ـ يقعون ـ يتدحرجون على السلالم » يفسح الطريق لوجه آخر من وجوه الحركة « عربة الطفل المتدحرجة على السلالم » النزول يفسح مكانه للصعود . « طلقات كثيرة من بنادق كثيرة تفسح المكان لطلقة واحدة من مدفع واحد من مدافع السفينة الحربية »

ان الفعل ـ كما يراه ايزنشتين ـ يقفز دائما وأبدا الى خاصية جديدة عند كل نقطة فاصلة ٠٠ انه يؤكد بأن مجال الخاصية الجديدة التى تحدث اليها القفزة يجد أكبر مجال ممكن فى المرات التى تكون فيها القفزة الى العكس ٠٠

انه يطبق فى أعماله الفنية فهمه لمدلول الصراع الذى يتخلل العلاقات الاجتماعية والاحداث والاشياء ٠٠ ذلك الصراع الذى يعكس نبض الحياة ذاتها ..

ونراه بعد أن يوجز أفكاره عن ذلك الصراع يعود فيبسطها حينما يقول :

اننا نستدرج الى التطور لا كافراد « نامين » تابعين لقوانين التطور فى الطبيعة فحسب ٠٠ ولكن كجزء من وحدات جماعية واجتماعية تشترك واعية فى تطويره .. لأننا نعرف أن مثل هذه القفزات من صفات الحياة الاجتماعية

وحينما ينتقل الى وجه آخر من وجوه الوحدة العضوية فى فيلم «المدرعة بوتمكين» يطلق عليه « التعبير التكوينى فى لاهم عناصر الموضوع ٠٠ الذى يحققه فى انفجار الثورة ٠٠ حينما يبرز ذلك الانفجار كواحدة من سلسلة قفزات يتقدم بواسطتها التطور الاجتماعى بلا انقطاع ٠٠ فالعمل الفنى بناء عاطفى ارتبطت فيه اللحظة بالخيوط التاريخية الدقيقة التى تتناوب تشكيلها ٠٠

فالحياة فى اللحظة التاريخية هى نقطة الاوج للانفعال النفسى عندما يشعر المرء بأنه جزء من العملية ٠٠ بأنه جزء من الاعلان الجماعى للحرب فى سبيل مستقبل مشرق .

هكذا يكون الانفعال النفسى فى الحياة ٠٠ وهكذا يكون انعكاسه فى الاعمال الفنية الانفعالية ٠٠

وذلك حينما يعكس بناء التكوين الناتج عن الانفعال النفسى فى الموضوع ذلك القانون الاساسى الواحد الذى يسيطر على المناهج العضوية ـ اجتماعية كانت أو غير ذلك ـ المشتركة فى صنع الكون ٠٠

حيث لايملك الاشتراك فى وضع هذا القانون ـ الذى يكون انعكاسه الوعى عندنا ـ والذى يشمل مجال تطبيقه كل وجودنا ـ الا أن يملأنا بالشعور العاطفى الى أعلى نقطة ممكنة الا وهو الانفعال النفسى

ثم يثير ايزنشتين سؤالا :
كيف يصل الفنان عمليا الى هذه المعادلات للتكوين ؟

يضرب ايزنشتين مثالا لتكون الصورة الذهنية بفرونسكى بطل رواية (آنا كارنينا)

لقد اخبرته آنا كارنينا بانها حامل فيكتب تولستوى مصورا حال فرونسكى بعد سماع النبأ : ـ

عندما نظر فرونسكى الى ساعة يده وهو واقف فى شرفة آل كارنين ٠٠ كان فى حالة شديدة من الاضطراب وانشغال الذهن الى حد أنه رأى عقارب الساعة ووجهها دون أن يدرك الزمن

ويعقب ايزنشتين :
انه لم يدرك الصورة الذهنية للزمن من النظر الى الساعة ٠٠ فقد كان كل ما رآه هو الصورة الهندسية للقرص والعقارب ..

فلان فرونسكى قد خضع لمكدر ذهنى حاد ٠٠ لم تتم العملية ولهذا لم تولد الصورة الذهنية ٠٠

وذلك على العكس من مثال الساعة الاثرية التى ولدت العديد من الصور الذهنية فى فيلم أكتوبر لايزنشتين .. تلك الساعة ذات الاقراص الصغيرة التى تشير الى الوقت فى لندن وباريس ونيويورك ٠٠ بالاضافة الى الوقت فى موسكو على قرصها الكبير والتى امكن بواسطتها توحيد الاسس الخاصة بالزمن فى مفهوم تشكيلى لتلك الساعة التاريخية حينما حدد ايزنشتين بواسطتها لحظة انتصار الثورة فى كل أرجاء العالم حيث أبرز ذلك التحديد بداية عصر جديد فى التاريخ الانسانى ٠٠

والصورة الذهنية تنفذ فى وعينا ومشاعرنا ٠٠ وتصان كل تفاصيلها عن طريق التجميع فى احساسنا وذاكرتنا كجزء من الكل ٠٠ وقد تكون هذه الصورة الذهنية صورة ذهنية صوتية ـ أى صورة صوتية وايقاعية ولحنية .. كما قد تكون صورة ذهنية تشكيلية ٠٠ أى اتحادا مرئيا للعناصر المختلفة للسلسلة « من الصور » المستظهرة

وتستبقى سلسلة الصور التى تدخل الى بصيرتنا ووعينا بطريقة ما كصورة ذهنية متكاملة مكونة من عناصر فردية ٠

ويسوق ايزنشتين مثالا من الحياة فى نيويورك ٠٠ ان معظم شوارع نيويورك بلا أسماء ولكل منها رقم بدلا من الاسم ٠٠

وهو يقول بانه لكى تصل الذاكرة الى صورة ذهنية للشارع « الثانى والاربعين مثلا » راحت تبسط ببطء شديد سلسلة كاملة من العناصر المميزة للشارع استجابة منها لكلمات «الشارع الثانى والاربعين » ٠٠ هذا فى البداية ٠٠ لكنه لم يحصل بذلك على صورة واضحةمحددة للشارع لان العناصر المنفصلة « الحوانيت ودور المسارح ودور السينما والمبانى » لم تكن قد اتحدت بعد فى صورة ذهنية واحدة ٠٠

لكنه فى المرحلة الثانية فقط ٠٠ بعد أن تجمعت تلك العناصر فى عنصر واحد استطاع الرقم ٤٤ ـ أن يثير بدون مجموعة من العناصر ولكن ليس فى شكل سلسلة ٠٠ وانما كانت فى هذه المرة شيئا موحدا ٠٠ هو الوجه العام للشارع ٠٠ أى صورته الذهنية المتكاملة ٠٠

هنا فقط استطاع أن يستظهر الشارع فعلا اذ كانت الصورة الذهنية للشارع تكون نفسها فى بصيرته ومشاعره تماما بنفس الكيفية التدريجية التى تبرز بها الصورة الذهنية المتكاملة ٠٠ التى لاتنسى ٠٠ من العناصر المكونة لعمل فنى ٠٠

***

فاذا كانت عملية الاستظهار هذه تتالف من مرحلتين هامتين أولاهما هى تشكيل الصورة الذهنية ٠٠ والثانية هى نتيجة ذلك التشكيل ودلالته كعامل من عوامل الاستظهار ٠٠ فمن الضرورى للذاكرة الا تبدى الا أقل اهتمام ممكن بالمرحلة الاولى ٠٠ وأن تمر خلال عملية التشكيل بأسرع مايمكن لتصل الى النتيجة ٠٠ وفى هذا تختلف الحياة عن الفن ٠٠ فنحن نرى بوضوح مدى انتقال التاكيد عندما نتحول من الواقع الى الفن ٠٠ ومن الطبيعى للغاية أن يستخدم الفن كل مناهجه الحصيفة فى عملية الوصول الى النتيجة مادامت النتيجة تبدو ظاهرة له ٠٠

ان العمل الفنى من وجهة نظر الحركيات ـ هو عملية ولادة الصورة الذهنية فى حواس المتفرج وذهنه ـ وهذه سمة مميزة لاى عمل فنى مطابق للحياة حقيقة ٠٠ وقسمة تميزه عن الاعمال الفاشلة التى تعرف المتفرج بنتائج عملية ابداع سابقة ٠٠ بدلا من اشراكه فى العملية أثناء حدوثها .

وبناء على ذلك ٠٠ فان ايزنشتين يوجب على العمل الفنى أثناء المنهج الفعلى لخلق الصورة الذهنية أن يعيد أحداث العملية التى يتم من خلالها خلق صور ذهنية جديدة فى وعى الناس ومشاعرهم فى الحياة نفسها ٠

ويصل ايزنشتين الى أن العملية الداخلية التى يخلق الممثل المسرحى من خلالها الشعور الحى الذى يساعده على الاداء الواقعى على خشبة المسرح أو على الشاشة ٠٠ هى عملية توليفية داخلية ٠

ثم يستشهد بأشعار لبوشكين وماياكوفسكى وملتون وكيتس وغيرهم للتدليل على أن البناء التكوينى فى الشعر هو توليف فنى ٠٠

الى أن يقول بانه ليس هناك تعارض بين المناهج التى يستخدمها الشاعر ٠٠ والتى يستخدمها الممثل الذى يجسمداخليا مايكتبه الشاعر ٠٠ والمناهج التى يستخدمها نفس الممثل عندما يؤدى دورا داخل نطاقاللقطة الواحدة ٠٠ والمناهج التى يستخدمها المخرج الذى يجعل أداء الممثل ٠٠ بالاضافة الى محيطه ٠٠ والى كل مايسهم فى عمل الفيلم ٠٠ يتلألأ بالحياة ٠٠ وذلك باستخدام منهج التوليف فى شرح وبناء الفيلم ككل ٠٠

فتلك المجالات تتبادل الاتصال والاتحاد بواسطة منهج التوليف برغم ما يشملها من تضاد فى الوسائل التى يستخدمها كل منها .

وذلك مما يؤكد ضرورة قيام المشتغلين بالافلام بدراسة حرفية كتابة المسرحية ٠٠ والتمثيل ٠٠ والتمكن من النقط الدقيقة فى حرفية التوليف القائم على الثقافة ٠٠

ويقدم لنا ايزنشتين تجربة دقيقة لمنهج التوليف وذلك من خلال عرضه لفيلم ((مأساة أمريكية)) الذى دعى لاخراجه فى أمريكا ٠٠ تلك التجربة التى أكدت امكانية قيام هذا المنهج بدور تقدمى فى العمل السينمائى ٠

الوظيفة الدرامية للون

من الواجب أن تشترك كل عناصر التعبير السينمائى فى صنع الفيلم على أنها عناصر الفعل الدرامى ٠٠

ومن هنا يكون الشرط الاول لاستخدام اللون فى الفيلم هو ان اللون يجب أن يكون أولا ولأقصى حد .. عاملا دراميا فاللون فى هذا المقام مثل الموسيقى ٠

والموسيقى فى الافلام تتسم بالجودة عندما تكون ضرورية ٠٠ كذلك اللون يتسم بالجودة عندما يكون ضروريا ٠

ويضيف ايزنشتين بأن معنى ذلك أن كلا من الموسيقى واللون يتسم بالجودة فى الفيلم ((هما الاثنان وليس غيرهما من العناصر » وحيثما يستطيعان التعبير أو التفسير على أكمل وجه ممكن ٠٠ مايجب نقله أو قوله أو اظهاره فى اللحظة المحددة من تطور الفعل ٠

وسيرجى ايزنشتين يعارض بذلك النظرية التى تقول بان الموسيقى الجيدة هى الموسيقى التى لاتسمعها ٠٠ وأن التصوير الجيد هو التصوير الذى لا يقتحم العين .. وأن الاخراج الجيد هو الاخراج الذى لا تلحظ وجوده .. تلك النظرة التى تمتد الى استخدام الالوان فتقول بانك لاتحس وجود اللون فى الفيلم الملون الجيد ٠٠ تلك النظرة التى يعدها ايزنشتين انعكاسا للعجز فى الابداع ولعدم القدرة على السيطرة على تشابك الوسائل التعبيرية السينمائية اللازمة لصنع فيلم عضوى ٠٠

انه يقول بأننا اذا استخدمنا عنصرى اللون والموسيقى كل فى مكانه الصحيح ٠٠ أصبح كل منهما ـ البطل ـ فى لحظته ٠٠ واحتل مكان القيادة بين مجموعة العناصر المعبرة .. التى تتنحى له عن هذا المكان ـ فى لحظته ٠٠

- ❊ صمت ٠٠ كلمة ٠٠ مقطوعة مستفيضة
- ❊ حركات جماهير ٠٠ تلويحة يد بسيطة
- ❊ لحن كامل أو عبارة موسيقية للاوركسترا .
- ❊ عنصر اللون يغزو مسرح الحوادث ٠٠

كل عنصر فى مكانه الصحيح ٠٠ كل عنصر يعمل كمطية للحظة درامية متفردة ٠٠ كل عنصر فى أوجه المعبر عن الفكرة العامة ٠٠ فى لحظة التكشف ٠٠ فتاثير الوسائل المعبرة يمضى قدما على شكل أوتار ٠٠

يجب أن يبقى كل عنصر فى كل لحظة معينة داخل نطاقه الدقيق ٠٠ ومادام هذا المنصر يعرف أنه سيزدهر وينمو ويصبح فى دقائق قليلة العنصر الرئيسى ٠٠ فعليه أن يتخفى مؤقتا ٠٠ وأن يتظاهر بالغباء ٠٠ وأن يسمح للآخرين باغراقه صوته ٠٠ وأن يكون غير واضح بقدر الامكان

لكن هذا المحو للنفس ليس تحييدا .. انه التقهقر قبل القيام بقفزة أفضل ٠٠ والقصد من الغموض المتعمد هو زيادة التأثير المصاحب لبروز العنصر المقصود ٠٠

انه يعتبر اللون عنصرا من عناصر الدراما فى الفيلم .. ووضع اللون يبدو مشابها لوضع الموسيقى ..

وحينما ينتقل ايزنشتين الى الحديث عن حرفية استخدام اللون فى صناعة الفيلم يقول بأنه :

مادام الرأى قد استقر على أن « خط اللون » ينسج طريقه خلال الخطة كجزء مستقل جديد فى البناء الكونترابونطى الدرامى لوسائل الفيلم المعبرة فلندرس بالتفصيل كيف يحدث ذلك وماهى احتياجاته .. وماهى أوجه الخلاف بين الصورة اللونية .. وموضوعات التصوير الملونة .. والصورة الملونة للقطات الفردية التى تحل محل طاقم الدول الشامل الذى يتضمن الخط اللونى الدرامى الحافل بالمعنى فى الكيان كله

انه يقول بأن هناك وجهين لوظيفة اللون الدرامية .. الاول هو التبعية لعنصر اللون فى قيام بناء درامى محدد (هو الذى يحدد بناء الفيلم من خلال كل العناصر بما فيها اللون) أما الوجه الثانى فهو ايجاد فهم اوسع للون من خلال العـــرض الدرامى للعنصر النشيط الموجــود بداخله (وهو العنصر الذى يعبر عن الحافز الواعى والارادى فى الشخص الذى يستخدم اللون مميزا عن حالة الامر الواقع غير المحددة لاى لون معين فى الطبيعة)

ثم يكشف عن الفارق بين منهاج تطور قوة التعبير اللونية .. وحالة اللون فى الطبيعة وفى الظواهر الطبيعية .. حيث يوجد اللون على الرغم من ارادة الشخص الذى يخلق (شيئا لم يوجد من قبل) من (شىء موجود) أى شيئا يساعد على التعبير عن افكار ومشاعر الشخص الخالق ..

ويعـــاود الحديث عن نظـــرية التوليف قائلا بانها تعنى التناول الواعى للظاهرة موضوع العرض .. ذلك التناول الذى يبدأ فى اللحظة التى يتفكك فيها الوجود المشترك غير المتصـــل للظواهر ويحل محله الاتصال العرضى المتبادل بين عناصرها .. وهو الاتصال الذى يمليه موقف صانع الفيـــلم من الظـــاهرة .. الذى يتقرر بدوره بناء على نظرة صانع الفيلم الى الامور ..

بذلك المنهاج يقدم سيرجى ايزنشتين للقول باستحالة (تطور عنصر اللون) الهادف فى الفيلم كله ..

ثم يوجب على صانع الفيلم ان يدرك نفسيا منهج (الفصل) **الذى استخدم فى المراحل الاولية** للسيطرة على قوالب بنـــاء **التوليف وتركيبات السمعيات والبصريات .. لان هـــذا المنهج** حيوى للغاية **للسيطرة على هذين المجالين والمهارة الفنية فيهما .**

والذى يجب (الفصل) بينهما فى المثال الحالى هما تلوين الشىء و (صورة اللون) فيه اللذان يكونان كيانا واحدا لا يمكن الفصل بين شقيه فى فكرتنا عن اللون .

ومثلما كان من الضرورى الفصل بين تزييق الحذاء والحذاء نفسه قبل أن يصبح التزييق عنصرا من عناصر القدرة على التعبير .. كذلك يجب الفصل بين فكرة (اللون البرتقالى) وبين لون البرتقالة قبل أن يصبح اللون جزءا من نظام من وسائل التعبير والتأثير التى يسيطر عليها الوعى ..

يجب ألا نجرؤ على التفكير فى تكوين اللون قبل أن نستطيع أن نتعلم كيف نميز ثلاث برتقالات فوق مرجة خضراء كثـــلاثة اشياء فوق الخيش وكثلاث مساحات من اللون البرتقالى فـــوق خلفية خضراء ..

ذلك لاننا ما لم ننم هذه القدرة فلن نستطيع أن نقيم الصلة الخاصة بتكوين الالوان بين هذه البرتقـــالات .. وبين قاربين شراعيين لونهما برتقالى يطفوان فوق سطح ماء رائق أزرق مشوب بخضرة ..

ولن نستطيع أن نتابع التصاعد الممثل فى الحركة من قطعة الى قطعة ، ومن اللون البرتقالى الصرف الى البرتقالى المشوب بالحمرة .. والى خضرة الحشيش من خلال خضرة الماء المشوبة بالزرقة .. الى مساحات اللون الاحمر البرتقالى الممثلة فى القوارب وهى تتوهج مثل زهور الخشخاش الحمراء .. ومن ورائها السماء التى تحتفظ بخضرة خفيفة .. وان كانت ترى مؤخرا على أنها النغمة اللونية السائدة فى أمواج خليج ما .. قادتنا اليه اللونيات الزرقاء التى لا تكاد تدرك فى الحشيش الأخضر الريان .

لأن البرتقالة لا تستحيل زهرة خشخاش بمرورها خلال القارب ولا يستحيل الحشيش سماء بمروره خلال الماء .. لكن اللون البرتقالى بمروره خلال البرتقالى المشوب بالحمرة يبلغ الكمال فى الاحمر .. وتتولد الزرقة اللازوردية عن الاخضر المشوب بالزرقة .. المتولد عن الاخضر الصرف مع لمعة من الزرقة فيه

ونحن نشعر لسبب ما بالحاجة الى سلســـلة من الاشـــياء فالبرتقالات الثلاث والقاربان وزهور الخشخاش تندمج بعضها فى بعض بحركة لونية واحدة عامة .. تدعمهـــا فى ذلك الالوان الخفيفة فى الظهارة .. وهذا بالضبط هو الذى كان يحدث فى الأيام السابقة عندما كانت الخطوط الخارجية تستخدم كاطار لمثل هذه الوحدة (فى المشاهد التشكيلية) وكذلك (الاصوات) النغمية للتصوير الرمادى .. القادرة على انتاج كيان بصرى موحد من نمط شال امرأة أو حدود أغصان شجرة ، والسحب المنفوشة فوقها .. أو عندما كنا نلجأ (فى المشاهد الحركية) الى زيادة السرعة زيادة محسوبة حسابا صحيحا فى الانتقال من لقطة الى لقطة ..

ويحدث نفس الشىء عندما تكف حركة اللون عن أن تصبح مجرد تعاقب للالوان وعندما تكتسب مغزى خيالنا وتاخـــذ على عاتقها مهمة التعبير عن الظلال الماطفية.. عند ذلك يصبح تدرج اللون .. الذى يتخلل **قوانين تطوره المظهر المرئى للظـــواهر الملونة** صورة دقيقة ــ طبق **الاصل ــ فى مجاله الخامس ــ من التدرج الموسيقى** الذى **يلون الحوادث تلوينا عاطفيا .**

عند ذلك تكتسب ومضة **اللهب شخصية شريرة ويصبح اللون الاحمر لونا احمر** موضوعيا ..

ثم يوقف **اللون الأزرق البارد ضجيج المســـــاحات اللونية** البرتقالية .. **التى تعكس جمود العقل فى البداية ..**

ثم ينشد **اللون الاصفر ــ المرتبط بشروق الشمس والذى يبرزه اللون الازرق** ببراعة **.. أنشودة الحياة والمرح عندما يأتى بعد اللون الاسود المزق بالاحمر ..**

ثم يختتم سيرجى ايزنشتين **دراسته للون بقوله :**

ان هذا الموضوع الذى عبر عنه بالانغام اللونية الدالة وبواسطة تدرجه اللونى وبوسائله الخاصة .. يستطيع أن يكشـــف عن دراما داخلية تنسج نمطها الخاص بها داخل الكيان الكونترابنطى وتعبر طريق الفعل مرة ومرات .. الامر الذى كانت الموســيقى وحدها فيما قبل هى التى تستطيع عمله بصورة كاملة للغـــاية باضافة ما كان التمثيل أو الايماءة يعجزان عن التعبير عنه

وبعد ..

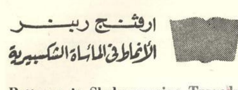
فلا يمكن لنا والمجال على هـــذه الدرجة من الضيق .. وقد استنفدنا كل هذا الحيز .. أن نعرض لكل ثمار التجارب التى خاضها المخرج العظيم ومذكراته التى جمعها كتابه (مذكرات مخرج سينمائى تقوم عنا بهذا العبء) ..

لكن المجال لايضيق عن كلمة شكر لهذه الاجهزة التى تنهض بالثورة الثقافية فى ميدان السينما .. تلك الاجهزة التى تقدم سلسلة الدراسات الخاصة بهذا الفن .. والتى تقوم بتجميع الخبرات العملية الممكنة وبثها من خلال معهد السيناريو بأمـل تخريج جيل جديد من السينمائيين يجمع بين الثقـافة النظرية والخبرة التكنيكية كسبيل للقضاء على ماهو واضح من الارتجال فى هذا الميدان .

أما الاستاذين أنور المشرى وكامل يوسف فلهما تقديرنا لهذا الجهد الطيب الذى يسر لنا النفاذ الى أدق أفكار الفنان العظيم من خلال أبسط التعبيرات واكثرها دلالة .

محمد جاد





Patterns in Shakespearian Tragedy
by IRVING RIBNER
1962

يلقى هذا الكتاب ، الذى يبحث فى تطور شكسبير ككاتب للمأساة ، ضوءا جديدا على أعمال هذا الكاتب العظيم الذى ما زالت مسرحياته تجتذب النقاد الذين يكتشفون فيها أبعادا جديدة لم يفطن اليها من جاءوا قبلهم ، كما تبين الدراسات التى ظهرت فى الاعوام الثلاثين الاخيرة · ولقد قدمت « المجلة » لقرائها بعض هذه الدراسات ومن أهمها كتابا « كارولين سبرجن » ، و « دولفجانج كليمن » عن الصور الشعرية فى مسرحيات شكسبير ، (ولقد نقدا نقدا وافيا على صفحات هذه المجلة) .

والكتاب الذى بين أيدينامكمل لتلك السلسلة من الدراسات الجديدة عن شكسبير · الا أنه يهتم اهتماما خاصا بالصور الشعرية فى هذه المسرحيات ، وبما ترمز اليه ، موقنا ـ وهو على حق ـ أنه لا سبيل الى فهم ما يريد شكسبير ان يعبر عنه الا عن طريق الأنماط المختلفة من الصور الشعرية .

يبدأ المؤلف كتابه بدراسة قصيرة عن التقاليد المسرحية التى تأثر بها شكسبير فى مطلع حياته ، وخاصة تلك التقاليد التى ورثها العصر الاليزابيثى عن العصور الوسطى ، والتى ارتبطت فى الأصل بالدين ، وبعد ذلك يتحدث المؤلف عن رأيه فى المأساة فيقول : « تبحث المأساة فى علاقة الانسان بقوى الشر الكامنة فى العالم ، وتحاول ، مثلها فى ذلك مثل الدين ، ان تقدم أجوبة للمشاكل التى تواجه الانسان » .

ويخبرنا المؤلف أن تطور شكسبير ككاتب للمأساة ، هو تطور فى نظرته الأخلاقية ، فالتقاليد الدرامية التى ورثها ، هى من أساسها أخلاقية . ولقد أخضع شكسبير هذه التقاليد لعبقريته فطورها وتطور بها . واتجه فى مآسيه الى التعبير عن آرائه الخاصة فى الحياة الانسانية ، وذلك فى أشكال درامية يعتبر كل منها المعادل العاطفى لأحد هذه الآراء . ولا يعنى هذا أن شكسبير كان يبدأ كل مسرحية من مسرحياته بفكرة مجردة ، بل كان يبدأها فى غالب الأمر ، بموقف درامى تتجسم فيه هذه الفكرة ، وهو يحلل هذا الموقف تحليلا دقيقا كى يوضح فكرته هذه ، وهو يربط بين هذا الموقف ومواقف أخرى تلقى بضوء جديد عل هذه الفكرة ، وفى هذه الاثناء تتكون شخصيات، تؤدى كل منها دورا معينا يساعد على عرض الفكرة .

وبالرغم من أن الكاتب لا ينفى الواقعية عن مسرحيات شكسبير ، الا أنه يعتقد أن هذه الواقعية تقترن بالرمزية . فالفن ، فى نظره ، لابد وأن يشتمل على بعد رمزى . واذا كان النقاد قد أهملوا هذا البعد ، أو لم ينتبهوا اليه ، فالسبب فى ذلك يرجع الى الواقعية التى يضفيها شكسبير على شخصيات مسرحياته ، فتبدو مقنعة الى الحد الذى يجعل الكثيرين لا يقبلون الجدل حول واقعية شكسبير· وان دل ذلك عل شىء ، فهو أن الواقعية والرمزية قد يجتمعان فى العمل الواحد ، وأنه لا تعارض هنالك بين ما يتطلبه كل منهما ·

ولكى يثبت المؤلف وجهة نظره هذه ، وهى أن رمزية شكسبير أعمق وأهم من واقعيته ، نجده يبحث فى التقاليد المسرحية التى أثرت على شكسبير فى مطلع حياته . لقد عمل شكسبير فى المسرح الاليزابيثى ، تعلم منه ، وتأثر بتقاليده . وهذا المسرح

يختلف عن مسرح القرن التاسع عشر ـ الطبيعى ، الذى اثر على الدراما الحديثة . فلقد كان المسرح الاليزابيثى يقدم لرواده مسرحيات ذات مغزى أخلاقى أو دينى . وساعده فى ذلك ما ورثه من مسرح العصور الوسطى من رمزية . فبطل المأساة رغم أنه فرد معين ، واع ، قادر على التمييز والاختيار بين الخير والشر ، فهو يرمز فى الوقت نفسه للبشرية كلها .

وما المشكلة التى تواجهه ، الا مشكلة عامة تواجه البشرية بأجمعها . وشكسبير لم يكن يهمه الفرد بقدر ما كانت تهمه الانسانية . وهو وان كان يقدم لنا فردا معينا لا يخالجنا الشك فى واقعيته ، الا أن ذلك الفرد ما هو الا سبيله الى معالجة مشاكل الانسان عامة . ونحن اذا تأملنا فى اسم المسرح الذى كان يعمل فيه شكسبير ويكتب له ، وفى تلك الرموز التى كانت تحيط بخشبة المسرح ، وهى رموز الأبراج الفلكية ، ثم سقف المسرح الذى كان يرمز ، بما فيه من نجوم ، للسماء ، وتذكرنا أن مختلف الشخصيات التى مرت فوق خشبة هذا المسرح كانت تعرض لنا جانبا من جوانب النفس البشرية لأيقنا بصحة هذا الرأى .

وهنا يشير المؤلف الى واجب شكسبير كفنان ازاء عصره . فلقد كان هذا العصر عصر صراع فكرى ، تضاربت فيه تيارات الشك واليقين . وكان على شكسبير كفنان واع أن يختار من القيم ما يلائم اتجاهه الفكرى . والدارس للمأساة الشكسبيرية لا يجد فيها فكرة معينة فحسب ، بل بحثا عميقا حول آراء متباينة ، من وجهة نظر أخلاقية ، وفى اطار درامى ويقول الكاتب : « فاذا كان المؤلف المسرحى عظيما ، فلابد وأن يسفر بحثه عن تأكيد للقيم الأخلاقية » . والرأى الذى آثر شكسبير أن يختاره ويعبر عنه فى مسرحياته ، هو الرأى القائل بأن العالم يخضع لنظام أخلاقى .

وقد يخالج المتفرج الشك ، فى أول الأمر ، فى هذه القيم ، حين يرى البطل يمر بتجربة قاسية أليمة . ولكنه لا يلبث أن يعود اليه ايمانه ، حين يرى كيف تنتصر هذه القيم فى نهاية الأمر ، وكيف أن حياة الانسان تسير وفق نظام ثابت ، وقيم تهدى من يتشبث بها ، وهكذا كانت المأساة عند شكسبير طريقا للمعرفة ، وسبيلا الى الايمان .

ويقارن المؤلف بين التجربة الدينية والتجربة الدرامية . فبالرغم من انهما يختلفان فى الأسلوب ، الا أنهما يشيران الى غاية واحدة . وعلى ذلك فالمأساة عنده يجب أن يكون لهاهدف ، والا اصبحت مجرد سرد لحادث ما ، كما تفعل الصحف اليومية ، ويجب أن تقدم فى ثنايا التجربة الانسانية التى تعرضها نمطا له مغزى اخلاقى . يعيد للشاهد ايمانه بالعالم الذى يعيش فيه ، وبالعناية الالهية المسيطرة عليه . ويستعرض الكاتب تاريخ المأساة ليبين كيف ارتبطت فى نشأتها بالطقوس الدينية .

ليس تصوير شكسبير للحياة اذن ، تصويرا واقعيا ، اذ أنه فى كل مأساة من مآسيه يقدم لنا نمطا يعكس صوره احدى الرؤى التى كانت تسيطر عليه . والتى تتبلور فيها آراؤه ، أو فلسفته عن الحياة . ومن العبث أن يحاول أحد تلخيص أية مأساة لشكسبير . اذ أن ما يقدمه هذا الكاتب المسرحى أعمق من ان يلخص فى أسطر ، انه كامن فى كل عناصر المأساة من أشخاص وحدث ، وشعره لا يمكن فصله عنها .

ويبدأ المؤلف بعد ذلك ، فى استعراض هذه المآسى مبينا الانماط التى تتكرر فيها . ويعتقد المؤلف انهنالك أنماطا ثلاثة تبحث فى علاقة الانسان بقوى الشر . وهذه الأنماط التى نجدها فى المآسى الأولى التى عالجها شكسبير فى مطلع حياته ، هى نفس الأنماط التى يعود لمعالجتها فى مآسيه التالية ، بعد أن نضج كانسان ، وككاتب ، وبعد أن تطور استعماله للرموز التى تساعده فى التعبير عن عمق فهمه ونظرته للحياة .

وتدل هذه الأنماط على ان شكسبير لم يسع الى تصوير الحياة تصويرا واقعيا . فما الواقع بالنسبة له الا الاطار الذى يعرض لنا خلاله نظرته فى الحياة . وتبين هذهالأنماط ، الى جانب ذلك ، انه لم يكتف بتقليد الاشكال الدرامية الموروثة، بل طورها ، فلم يكن ينظر الى الفن المسرحى على أنه مجرد شىء مثير ومسل ، يجتذب النظارة الى المسرح ، بل وسيلة لسبر أغوار النفس البشرية ، ازاء التجربة الانسانية .

ويستعرض المؤلف المآسى الثلاث التى كتبها شكسبير فى مرحلة متقدمة لكى يشير الى ما فيها من أنماط ، ففى مسرحية « ريتشارد الثالث » نرى النمط الأول ، وهو ارتفاع الرجل الشرير الى القمة ثم سقوطه . وفى « تيتوس اندرونيكوس ! ، سقوط الرجل الفاضل عن طريق الخداع . وفى « روميو وجولييت » نرى النمط الثالث وهو نضج الانسان خلال صراعه مع قوى الشر .

وفى الفصول التالية ، يعود المؤلف الى بحث نفس هذه الأنماط الثلاث على المآسى التى كتبها شكسبير فى المرحلة المتاخرة من حياته . مثل « هاملت » و « عطيل » و « الملك لير » و « مكبث » اذ أن شكسبير يقدم فيها نفس الأنماط التى كان قد عالجها فى المآسى الأولى .

ففى مسرحية « هاملت » يعود شكسبير الى النمط الذى كان قد قدمه فى « روميو وجولييت » ، وهو نمو الانسان ونضجه أثناء صراعه مع البشر . فبطل هذه المأساة يجد نفسه امام شر عليه أن يدحره ، ويفشل فى محاولاته المتكررة . ولا يرجع فشله الى مرض نفسى ، بل الى كونه رمزا للانسان العادى . وهو اذ يمر فى التجربة التى تصهره ، يتعلم منها ، ويكتسب عمقا فى فهمه للقوى المسيطرة على العالم ، وهنا يصبح المنفذ للعدالة الالهية ، وينجح فى القيام بدوره رغم ضعفه البشرى ، ويموت . غير أنه بموتهيدحر الشر . والمؤلف اذ يصل الى هذه النتيجة يبحث فى رمزية المسرحية ، مؤمنا بان المكان الذى تدور فيه أحداثها ليس بلدا معينا من بلاد الشمال ، بل هو مكان يرمز للعالم .

واذا درسنا مسرحية « الملك لير » من وجهة النظر هذه ، نجد أنها تدور حول التجربة القاسية التى تطهر الانسان بمافيها من عذاب ، فتعلمه الحكمة ، وتخلصه من نقائصه . فنحن نرى لير فى اول المسرحية انسانا جافا متكبرا ، ركب راسه ، واعماه حبه لنفسه عن أن يرى حقيقة من حوله . فلا يستطيع أن يفرق بين الحب والنفاق ، فيحرم ابنته « كورديليا » التى تكن له اصدق الحب من ابوته ، ويقسم مملكته بين ابنتين ما كادتا تستاثران بالسلطة حتى تخلصتا منه ، فهيهم على وجهه بلا

ماوى ، ويفقد عقله ، غير أنه يدرك ، رغم جنونه ، حقيقة نفسه ، وحقيقة الآخرين . وتنتهى هذه التجربة المريرة ، التى يتصارع فيها الخير والشر ، بلقاء بين الأب وابنته « كورديليا » يتمثل فيه ادراك « لير » للحقيقة ، ومحالفته للخير الذى ينتصر على قوى الشر .

واذا كان الشر فى مسرحية « هاملت » سالبا ، فهو فى مسرحية « عطيل » موجبا ، وهو يتمثل فى شخصية « ياجو » ، الذى يأبى الا أن يقضى على سعادة عطيل ، لا لسبب الا لان من طبيعة الشر الرغبة فى القضاء على الخير . وهذه هى الاجابة على سؤال عطيل الذى يتردد فى المسرحية : « لماذا أوقع بروحى وجسدى هكذا فى شباكه ؟ » وعطيل لا يتساءل فى نوايا ياجو ، وفى الدافع له على الايقاع بالآخرين ، الا فى نهاية المسرحية . وهكذا فانه يتعلم الكثير عن الشر بصراعه معه ، ولم يكتسب الحكمة الا بعد هذا الصراع الذى كلفه حياته . وهذه هى مأساة الحياة .

والمشكلة التى تواجه « عطيل » فى تجربته مع قوى الشر التى يرمز لها « ياجو » ، وقوى الخير التى ترمز لها « ديدمونة » التى تمثل الحب الاسمى بما فيه من أنكار للذات ، وثقة وغفران ، هى مشكلة الاختيار . كان عليه أن يختار بين ياجو ، وديدمونة . ولما لم تكن لديه الحكمة الكافية فقد سقط امام اغراء ياجو وشره . وهو اذ يخضع له ، يتدهور عقليا ، فيصدق حكاية المنديل التى لا يقتنع بها انسان حكيم . وما تصديقه لهذه الحكاية (التى حيرت الكثير من النقاد) الا رمز لما آل اليه عطيل ، الذى انكر عقله حينما صدق ياجو ، فانقلبت القيم عنده ، ونظر الى العالم من خلال عينى ياجو ، فرأى فى ديدمونة ـ رمز الحب والاخلاص ـ عاهرة ، فجن جنونه وخنقها . وهو يعتقد حين يقوم بجريمته هذه أنه ينفذ عدالة السماء ، غير أنه فى الحقيقة ينفذ رغبة شيطانية آثمة .

قد لا يقبل الكثيرون من دارسى شكسبير هذه النظرية ، غير أن المؤلف ، وهو أستاذ الأدب الانجليزى بجامعة تولين ، يمتاز بعمق تحليله وقوة حجته واصالة رأيه .

الدكتور شفيق مجلى

J. M. SYNGE

1871 — 1909

By

DAVID H. GREENE

ANP

EDWARD M. STEPHENS

THE MACMILLAN COMPANY — New York 1962

ج . م . سينج

دافيد هـ. جرين . إدوارد م. ستيفنز

يعد جون ميلينجتون سينج احد الدعامات الاساسية التى قام عليها المسرح الايرلنــدى الحديث . فبالاضافة الى مساهمته التـاريخية مع وليم بتـلر ييتس وليدى جريجورى فى انشاء وادارة مسرح « الأبى » وارسائه على قواعد فنية راسخة ، وصيانته منهجمات المتطرفين المتعصبين فى مجال الفكر القومى ، فقد آمن بالتراث الحضارى لايرلندا ونهض باللغة الايرلندية بعد أن كانت لغة معزولة فى ركن مهجور من العالم ، وجعل منهـا وسيطا أدبيا قادرا على نقل التعبير الادبى الناضج . لقـد قضى شطرا كبيرا من حياته على ارتباط مباشر وغيرمباشر بفلاحى ايرلندا ، وصياديها . وعلى الاخص اولئك الذين يقطنون جزر آران الغربية حيث الحياة أكثر استمساكا بالفطرة واغراقا فى البساطة .

ومن خلال هذه العلاقة الوثيقة ، استطاع سينج أن يتخذ من حياة هؤلاء الناس وآمالهم وصنوف صراعهم مع الطبيعة القاسية وفكاهتهم الصادقة خامة رائعة لتشكيل أدب قومى فى ملامحه ، انسانى فى تشوفاته .

لقد استمع بوعى الى القصص الشعبى الخصب والى اللغة الايرلندية الثرية الحية ، فصور روح ايرلندا الحقة وهى تنطق بلغة اهل « ويكلو » المنتشرين فى أوديتهم ، أو بلغة المشردين من اهل « كيرى » الذين يجوبون التلال ، وعلى افواههم اغنيات عذبة .

والكتاب الذى نحن بصدده يعرض حيـاة جون ميلينجتون سينج الذى مات ولما يتم الحلقة الرابعة من عمره ، كما يعرض لانتاجه الادبى والمسرحى التى أثرت كفـاءاته الفنية . والكتاب وان كان يحمل اسمى اثنين من المؤلفين ، الا أنه فى الواقع مكتوب بقلم احدهما ، بينما اقتصر دور الثانى على توفيـر الاسانيد والوثائق المادية والادلة الحية المرتبطة بحيـاة سينج وعلاقاته الشخصية وكتاباته . ويوضح دافيـد هـ . جرين ـ وهو مؤلف الكتاب ـ هذا الامر فى مقدمته فيقـول أنه كان ينوى أن يشترك مع ادوارد م . ستيفنز « وهو ابن شقيقة سينج » فى وضع الكتاب ، لولا أن المنية عاجلته ، فاقترحت أرملته أن يستفيد دافيد جرين بكل ما خلفه زوجها من كتابات وما كان بحوزته من وثائق علىشريطة أن يوضع اسمه على الكتاب. ويقول المؤلف أن الكتاب بهذا الوضع يعتبر كله من تاليفـه ، ويضيف أن ستيفنز ماكان يوافق على كثير مما فيه لو انه قد بقى على قيد الحياة .

وقد ارتبطت نشأة جون الصغير بالطابع الدينى الذى طبعته ـ أمه ـ والذى خضع له طويلا فلم يتخلص منه الا فى الثامنة عشر من عمره عندما كان فى الجامعة . وعلى الرغم من أنـه ورث بنية ضعيفة وعانى أمراضا كثيرة قضت عليـه وهو فى شرخ الشباب ، الا أنه كان طوال حياته صلب العود ، قادرا على أن يقطع بدراجته كل يوم أميـالا متتابعة . وفى العاشرة من عمره أرسل الى المدرسة ، ولكن الاسرة ـ نظـرا لتعدد

انقطاعه عن الدراسة بفعل اعتلال صحته - عملت على توفير دراسة خاصة له بالمنزل الى أن التحق بكلية « ترينتى » فى دبلن . وكان طوال أيام صباه يجوب الوديان والغابات والمناطق التى كانت لا تزال تحمل آثار ايرلندا القديمة ، ويستمع من الفلاحين الى أقاصيصهم وأساطيرهم عن الملوك والابطال الغالين ، ويسترق السمع مشدوها الى نتف من اللغة والاغنيات الغالية التى كانت توشك أن تنقرض . وقد دعاه شغفه بالطبيعة الى الانضمام الى ناد للطبيعيين يدرس التاريخ الطبيعى فى دبلن ، وهناك التقى لأول مرة بكتب داروين حيث أفزعته احتمالات التشكك فى تعاليم الدين . ولكنه عاد للاعجاب بالعلم بعد محاولة فاشلة للاستزادة من الكتب الدينية ، وكان ذلك آخرعهده بالكنيسة .

وشغفه حب الموسيقى فتلقى دراسات فى العزف على الكمان ، ثم التحق باكاديمية الموسيقى الايرلندية وظل وثيق الصلة بهذا الفن طوال حياته ، وانكان قد أقلع فى شبابه المبكر عن اتخاذه له مهنة حين اكتشف فى ذاته قدرة على التعبيير الادبى . والتحق فى عام ١٨٨٨ بكلية « ترينتى » . ولكن الجامعة لم تلعب فى حياته دورا يذكر ، اذ لم يعن بدراسته الجامعية عناية كبيرة ، وانما استمر فى متابعة دراسته الموسيقية ولكن الجامعة عملت مع ذلك على فتح آفاق جديدة أمامه ، فاهتم بدراسة الآثار الايرلندية واللغة الايرلندية ، الامر الذى ساعده على اهتضام الادب القومى الايرلندى المبنى على المواويل الشعبية الاصيلة ، واعجب ببارنل الزعيم القومى الذى كان يسعى الى التحرر السياسى من انجلترا والتخلص من التأثير الدينى الكاثوليكى المتزمت فى ايرلندا . وبعد سنوات أربع من دراسة جامعية لم تؤثر فيه كثيرا حصل على شهادة تخرجه ، ولكن يبدو ان الموسيقى كانت تملك عليه كل اهتمامه ، فاشترك فى احياء حفلات عامة كعضو فى أوركسترا الاكاديمية . وفى الوقت الذى أسس فيه وليم بتلر ييتس الجمعية الادبية الايرلندية ذات الطابع القومى ، كان سينج يخصص من يومه خمس عشرة ساعة لدراسة اللغتين العبرية والايرلندية ، وبالتالى فانه لم يتصل بالحركة القومية الا بعد ذلك بسنين حين التقى بييتس فى باريس .

وفى يوليو عام ١٨٩٣ بدا جولاته فى القارة ، فسافر الى المانيا سعيا للاستزادة من دراسته الموسيقية ، وعاش فى محيط عائلة تحب هذاالفن وتمارسه ، وشهدت هذه الفترة أول انتاجه الشعرى الذى كان يلجا اليه بين الحين والآخر . وان كان لم يجمعه فى كتاب الا فى السنين الاخيرة من حياته ، ولكن خجله وثورة اعصابه كانا سببا فى فشله فى تحقيق نتائج ناجحة فى مجال العزف الموسيقى ، فالتفت الى الادب عازما على تكريس حياته للدراسة والكتابة الادبية ، ونزح الى باريس والتحق بالسوربون فى بداية عام ١٨٩٥ وأخذ يقرأ للكتاب الفرنسيين تين وبيير لوتى وأناتول فرانس . واتصل فى باريس بالحركات السياسية ذات المذاهب الاشتراكية والفوضوية التى كانت سائدة فى ذلك الحين ، ولكنه لم يتأثر بها كثيرا . ورحل الى ايطاليا حيث استقر في روما فدرس الايطالية وقرأ لبترارك .

وفى خريف عام ١٨٩٦ قفل راجعا الى باريس حيث نزل بفندق كورنى الذى كان يضم خليطا من المفكرين السياسيين والمكافحين المنفيين عن بلادهم ورجال الادب والفن على اختلاف ميولهم . وفى هذا الجو الخصب كان لا يهدأ لحظة ، فما يكاد يغادر موليير وراسين على مسرح الاوديون حتى تقوده قدماه الى كنيسة نوتردام أو متحف اللوفر ، ثم يخرج مبهورا ليجلس ساعات فى احدى صالات العزف حيث يغذى فى وجدانه نهما الى الموسيقى كان لا يفتأ يراوده بين الحين والحين . والتقى بوليم بتلر ييتس وعدد من مواطنيه أعضاء الحركة القومية ، وانغمس فى النشاط الثورى الذى كانت تتزعمه مواطنته الفاتنة مودجن . وهناك شهد عددا من الاجتماعات التى كانت تناقش مستقبل ايرلندا ، ولكنه بمضى الوقت أحس بتناقضه مع أساليب الكفاح العنيفة التى تعد لها هذه الحلقات الثورية ، فانسحب منها ايمانا منه بامكانية خدمة القضية القومية عن غير طريق العنف بل باسلوب الفن الذى كان أذ ذاك ما زال مهوشا فى ذهنه .

وكان لقاؤه بوليم بتلرييتس نقطة تحول فى حياته الادبية . فقد استطاع ييتس أن يكتشف أعماق سينج وامكانياته الدفينة ، فنصحه بأن يستقل أول باخرة متجهة الى ايرلندا ، والى جزر آران على وجه التخصيص ، حيث الناس يعيشون على الفطرة ، وحيث الحياة لا زالت نقية لم تلوثها مفاهيم الحضارة المدنية أو النزعة الصناعية ، ودعاه لان يعيش كواحد من هؤلاء الناس وان ينصت مليا الى حديثهم . واستقرت الفكرة فى ذهن سينج ، فقرر أن يمارس هذه التجربة الفريدة حيث يستطيع أن يصقل حياة الناس فى هذه البقعة من الارض التى خلفها الزمن وراءه ، وأن يصبها فى قالب من التعبير الادبى المكتمل .

وبدا فى عام ١٨٩٨ زياراته المتعددة لجزر آران ، ووقع اختياره على جزيرة «اينشمان» بذاتها حيث يسود استعمال اللغة الغالية ، وحيث طبيعة الحياة هى البقية الوحيدة الباقية من عهود الفطرة فى أوربا كلها . وأخذ يدرس اللغة فى نهم ويستطلع مظاهر الحياة والطباع الانسانية والاهتمامات الشعبية والقصص المنقول . وجلس مع المنشدين العجائز ذوى الحصيلة النادرة من الاساطير التى كانت توشك أن تنقرض بانقراضهم . وشعر انه من المؤلم أن يزول هذا التراث كله دون أن يلعب دورة فى اثراء الروح الانسانية لدى الانسان الاوروبى المعاصر . وفى احدى أوصافه العديدة التى ضمنها كتابه « جزر آران » والذى نشر بعد ذلك بسنين ، كتب يقول :

« ان كل الادوات المستخدمة فى هذه الجزر تتسم بطابع يكاد يكون فريدا فى ذاته ، الامر الذى يسبغ على هذه الحياة البسيطة ، حيث الفنون جميعها شىء غير معروف ، لمحة من الجمال الفنى الذى كان سائدا فى حياة العصور الوسطى . فالزوارق وآلات الغزلوالبراميل الخشبية الدقيقة التى مازالت تستخدم على نطاق واسع بدلا من الاوانى الفخارية ، والمهود التى تصنعها النسوة فى بيوتهن ، وأدوات صنع الزبد من الالبان ، والسلال على اختلافها ، تتصف بتفرد متميز . ان هذه الادوات تبدو وكأنها موجودة لتصبح حلقة وصل طبيعية بين الناس والعالم المحيط بهم » .

وفى خلال عامين قام بزيارات أربع لجزر آران استطاع فى اثنائها أن يجمع مادة تمثيلياته « فى ظل الوادى » و « زفاف صانع الاوانى » و « راكبو البحر » و « والعوبة العالم الغربى » . اما التمثيليتان الباقيتان وهما « نبع القديسين » و « ديردره ذات الاحزان » ، فقد استند فى الاولى الى اسطورة رومانسية فرنسية وفى الثانية الى قصة من التراث الشعبى الايرلندى ، وان كان قد صبغهما معا بصبغة قومية واضحة استخلصها من مشاهداته الحية فى الجزر والمقاطعات الايرلندية.

وفى ذلك الوقت دارت بين سينج وييتس وليدى جريجورى مناقشات حول امكانيات تاسيس مسرح قومى لايرلندا ، بيد ان اهداف المسرح الفنية لم تكن بعد واضحة فى ذهن اى منهم ، اذ اختلطت المفاهيم السياسية الثورية بالافكار القومية الثقافية ، وامتزج الاتجاه الواقعى بدعاوى الخيال والجمال البحت . ولكن الظاهرة الواضحة ان نواة المسرح الجديد وأفكاره الجنينية قد لقيت هجوما سافرا من قبل الاوساط الدينية المتزمتة والجماعات السياسية المتطرفة على حد سواء .. اما سينج فقد استمر فى دراسته للتراث الغالى بشقيه الادبى واللغوى ، ولكنه لم يكن يعرف الى اين يقوده كل هذا ، فلم يتعد انتاجه فى ذلك الحين بعض المقالات التى كان يكتبها عن جزر آران ، وينشر منها القليل فى صحف لم تكن ذائعة الصيت .

وفى مستهل القرن بدأ المسرح الادبى الايرلندى يباشر نشاطه بعرض تمثيليات ييتس وليدى جريجورى وبويل وغيرهم ، وعثر ييتس على فرقة من الممثلين الهواة تعمل تحت قيادة الاخوين « فاى » ، فعهد الى هذه الفرقة التى لم تلوثها مواضعات المسرح المحترف فى اوروبا بتمثيل المسرحيات الجديدة ذات الطابع الايرلندى القومى الاصيل ، ونجحت الفرقة نجاحا عظيما فى بعث الماضى الايرلندى على خشبة المسرح .

وحين بلغ سينج الثلاثين من عمره كان يؤرقه شعور ممض بالفشل . فبعد ست سنوات من الدراسة المتواصلة والجهد الدؤوب ، رفض الناشرون كتابه « جزر آران » ، كما لم يتعد انتاجه نشر ست مقالات ، اثنتين منها كانتا عرضا لكتابين ..

وفى صيف عام ١٩٠٢ كتب تمثيليتى « فى ظل الوادى » و « راكبو البحر » والمسودة الاولى لتمثيلية « زفاف صانع الاوانى » ، وكان يقرؤها فى حضرة ييتس وماسفيلد وتشسترتون وليدى جريجورى ومود جن وغيرهم ، فيحوز اعجابهم . وفى عام ١٩٠٣ اتم « نبع القديسين » ولكنه عجز عن نشر اى من اعماله اللهم الا « راكبو البحر » التى نشرها له ييتس فى مجلته « سامهين » .

وبدات جماعة الاخوين « فاى » فى الاعداد لتمثيل « فى ظل الوادى » . وفى عشية الليلة الاولى لادائها على المسرح ، هوجمت من قبل الصحافة على اساس قومى ودينى متطرف . وتقوم التمثيلية على قصة حقيقية استمع اليها سينج من « موراين العجوز » فى جزيرة « اينشمان » ، اشخاصها رجل طاعن فى السن وزوجته الشابة التى تمل حياتها الزوجية الآسنة ، فتقيم علاقة مع عشيق لها . ويفكر العجوز فى حيلة يضبط بها زوجته متلبسة بخيانتها ، فيدعى الموت ويرقد على فراشه بلا حراك ، ويستطيع بهذه الطريقة ان يستمع الى حديث العشيقين ، ويهب فى اللحظة المناسبة فيقتل الاثنين معا . وقد صاغ سينج تمثيليته على أساس عدم التقيد البحت بتفصيلاتها الدقيقة بما فيها من مناظر المعاشرة الآثمة والقتل الوحشى . وقد هاله اعتقاد الناس الذين يجزعون لفكرة انفصال الزوجة عن زوجها ، ثم يقبلون أن ينقض الزوج على زوجته فيذبحها ذبح الشياه . لقد أحس ان فكرة الصواب والخطا قد ضاعت فى خضم المعوقات الفكرية والتقاليد الموروثة والتعصب الدينى ، واصر فى تمثيليته على أن يصور النزعة الانسانية الاصيلة الراغبة فى الحياة والتحرر من قيود علاقة زوجية بغيضة ، فاستحدث شخصية رجل مشرد جواب يهبط على البيت فى الوقت المناسب ويرحل بالزوجة بعيدا عن هذا الجو الخانق الممل قائلا لها :

« لن تلاقى الموت وانت فى صحبتى ياسيدة البيت .. فحين يمضى بك الوقت وانت تستشعرين برودة الجو ، أو حين يهبط عليك الصقيع والمطر المنهمر ، وحين تشرق الشمس أيضا ، ثم تهب رياح الغرب من فوق الاودية ، فلن تكونى عند ذاك قعيدة خندق رطب على نفس النحو الذى كنت تلزمين فيه هذا المكان ، وتجعلين من نفسك امراة مسنة حين تحدقين بانظارك فى كل يوم يمر بك تاركا اياك من خلفه .. انك لن تستمعى فقط الى ثرثرتى . ولكنك سوف تنصتين أيضا الى طيور البلشون وهى تتصايح من فوق البحيرات السود ، وسوف تصيخين السمع الى الدجاج والقبرات فى الايام الدافئة . انك لن تسمعى منها قصة صيرورتك امراة عجوزا .. ولكن أسماعك سوف تتلقى منها اغنيات رائعة . عندما تنهض الشمس من رقادها ، حيث لن يكون هناك بالقرب من اذنيك شخص عجوز تتحشرج أنفاسه مثل خروف مريض » .

وكان سينج يرى فى شخصية هذا الجواب مثالا دقيقا لذلك الشعور بالاحباط والقهر الساعى الى الانفلات من قبضة التقاليد النابتة فى أرضية الحياة الايرلندية . ولهذا فقد هوجمت التمثيلية من قبل الاوساط الدينية لتعرضها باللوم لنظم الزواج فى اطار العقيدة الكاثوليكية ، ومن الحلقات السياسية المتطرفة باعتبار أنها اهانة موجهة للمراة الايرلندية .

كذلك لقيت تمثيلية « راكبو البحر » عند ادائها استقبالا فاترا ، ولم تنل من الصحافة اهتماما يذكر ، بل وصفت فى بعض المقالات بالتفاهة . والتمثيلية تقوم فى اساسها على نوع الحياة المأسوية التى يعيشها سكان الجزر الغربية فى صراعهم المرير مع البحر . وقد جمع سينج مادتها من مشاهدات عدة اختلطت فيها مظاهر الكفاح من أجل الرزق ، بحوادث الغرق الاليمة التى كانت تهز الجزيرة هزا حين يلفظ البحر الغاضب جثة شوهتها الاسماك فيخفق الجميع فى التعرف على صاحبها الا من خلال بقية من دلالة مثل صندوق تبغ او نتف من قميص ، كذلك شكلت مادة التمثيلية من تقاليد الجنائز ومظاهر الحزن واصوات النحيب المصاحبة . لقد كان سينج يشعر ابان

زياراته لجزر آران انه يعيش أيامه فى مأساة يلعب فيها البحر دور البطولة . وقد ارتبط هذا الجو فى ذهنه بمواصفات المسرح اليونانى حيث القدر المتحكم المستبد هو سيد الموقف دائما ولكنه رأى أن شخصيات المسرح اليونانى كانت تبدو مسحوقة مطحونة تحت ثقل النبوءات واحكام القدر التى لاترد ، وهى فى صراعها المأسوى لا تملك الا أن تذعن للمصير كأنها الاسماك المرتعشة فى شباك الصيد . أما هو فقد بنى رؤياه على تصوير الروح الانسانية المناضلة ضد جبروت الطبيعة ، تلك الروح التى تتكافأ فى قوتها واستبسالها الى حد كبير مع روح البحر الملتهمة الفتاكة « فسموريا » امرأة جسور أكل البحر أبناءها جميعا ، ولكنها تصمد فى امتثال وشجاعة .

وفى عام ١٩٠٤ انتظم عمل الفرقة حين انشأ مسرح « الأبى » الذى وضع لنفسه دستورا كان يهدف بمقتضاه أن يكون حلقة وصل بين ماضى ايرلندا وحاضرها عن طريق صب حياة الفلاح الايرلندى العريق فى قالب درامى . وفى العام التالى قامت الفرقة بتمثيل « نبع القديسين » التى هوجمت كذلك لعدم ايرلنديتها اذ كانت فكرتها مشتقة من مهزلة رومانسية فرنسية شاعت فى القرون الوسطى ، وعلى اعتبار انها صورة كاريكاتورية منفرة للشعب الايرلندى . وتقوم فكرتها على أن رجلا وزوجته من الشحاذين الاكفاء يستطيعان بمعونة معجزة دينية أن يستعيدا قوة ابصارهما ، ولكن اذ يستبشع كل منهما دمامة الآخر ، ويشعران أن سعادتهما الزوجية قد اصبحت على شفا الانهيار ، يطلبان من الكاهن أن يعيدهما الى حالتهما الاولى ، فالوهم افضل من الحقيقة ، ولا قيمة للمعجزة اذا كانت تفضى الى التعاسة فى الحياة .

وفى ديسمبر عام ١٩٠٧ انتهى سينج من تمثيلية « زفاف صانع الاوانى » ثم نشرها فى عام ١٩٠٨ ، ولكنه احجم عن أدائها على المسرح خشية غضب الجمهور ، فقد كانت التمثيلية تتندر برجال الدين ، وكان أداؤها يتطلب أن يوضع كاهن فى غرارة ويبقى بداخلها فترة بينما تتعالى صيحاته فى طلب النجدة ! والتمثيلية تصور الحياة الايرلندية .. حياة الجوابين وصانعى الاوانى فى مقاطعة ويكلو .

وفى ذلك الوقت كان سينج قد اكتسب شهرة عريضة خارج ايرلندا ، كما استطاع ان ينشر كتابه « جزر آران » ، ولعب دورا رئيسيا فى ادارة مسرح « الابى » مع ييتس وليدى جريجورى ، فكان يقرأ التمثيليات الجديدة التى يقدمها صغار الكتاب كما كان يشرف على بروفات الفرقة ويطوف معها فى انجلترا ومقاطعات ايرلندا المختلفة . وشهدت هذه الفترة من حياته علاقة حب نشأت بينه وبين « مولى آلجود » ممثلة الفرقة الاولى ، وهى علاقة وان تخللتها خلافات شديدة ، الا أنها ظلت مستمرة حتى وفاته ، كما أنها انعكست فى تصويره لمناظر الحب فى تمثيليتيه الاخيرتين « ألعوبة العالم الغربى » و « ديردرة ذات الاحزان » . غير ان مولى كانت دون مستواه الفكرى واهتماماته الفنية ، الأمر الذى كان سببا فى كل المنازعات التى نشأت بينهما .

وفى يناير ١٩٠٧ بدأت بروفات « ألعوبة العالم الغربى » ثم مثلت بعد ذلك بوقت قليل بعد اجراء اقتطاعات كثيرة من النص الاصلى تضمنت عبارات كان يخشى من استفزازها للجمهور الوطنى المتحمس ، ومع ذلك فما كاد الستار يسدل بعد الفصل الثالث حتى ضج المسرح كله بالهياج وحدث شغب عظيم وتشكلت مظاهرات معادية لسينج وييتس ومسرح « الابى » كله .

وفى خريف نفس العام احس سينج بآلام فى احشائه أخذت تتزايد بشكل خطير ، فاضطر الى دخول المستشفى لاجراء جراحة كان الاطباء يدركون عدم جدواها . ولكنه كان يتمتع بروح معنوية عالية . وبمجرد مغادرته المستشفى شرع فى كتابة تمثيليته الاخيرة « ديردرة ذات الاحزان » وظل يعمل بها طوال العام التالى فى فترات متقطعة بسبب الحاح المرض عليه . وقد استمد سينج مادة التمثيلية من أسطورة ايرلندية قديمة قرأها فى الطبعة التى نشرتها « جمعية الحفاظ على اللغة الايرلندية »

ولئن كانت ديردرة فى الاسطورة هى اميرة حقيقية لها طابعها المأسوى ، وكونتشوبر ملك فعل له قصوره وجيوشه ، الا أنهما فى التمثيلية يرتديان ثيابا خشنة سميكة من ذلك النوع الذى يميز فلاحى ايرلندا وصياديها ، ويتحدثان بلغتهم .

وعاودت سينج الالام فأجريت له جراحة اخرى خلفته ضعيفا مكتئب النفس ، ولكنه بدأ يناقش مع ييتس قصائده التى كان قد كتبها طوال الاعوام الماضية ، ثم نشرها فى كتيب صغير مع مقدمة عن رأيه فى مفهوم الشعر . وفى يناير ١٩٠٩ دخل المستشفى من جديد ولكن الاطباء احجموا عن اجراء جراحة جديدة لسوء حالته . وكانت حبيبته مولى الجود تزوره كل يوم وتبث فيه روح الشجاعة ، وقبل ان يلفظ آخر انفاسه فى ٢٤ مارس ١٩٠٩ ، وكان يشعر باقتراب شبح الموت ، وجه اليها سؤالا اجابت عليه منزعجة فصاغ جوابها فى قصيدة أسماها « سؤال » .. قال فيها :

لقد سألتك قائلا لو اننى مرضت وقضيت نحبى
فهل تمشين بين جمهور المشيعين المسربلين بالسواد ..

وهل تقفين منهم على مقربة وتنصتين اليهم وهم يتحدثون أو يغمغمون بصلواتهم بينما انا ادفع على شفا الهوة المنحدرة المملوءة بالتراب ؟ »

نبيل حلمى





يقدمها :

حسن محمد الفقي

محمد احمد العوالي

* **الاديب** (بيروت) ديسمبر ١٩٦٣ .

فى هـذا العـدد كتب الاسـتاذ **حسن الكرمى** مقـالا أشار فيه الى أنه تكلم عن الثقافة الغربية وأنها تقوم على ثلاثة أسس : التراث الاغريقى ، التراث الرومانى ، التراث المسيحى، وأنه استعمل كلمة ثقافة بدلا من كلمة مدنية ، وبين الفرق بين هاتين الكلمتين ، فعرف المدنية بأنها « عبارة عن مجمـوعة من **العلوم والمعارف على اختلاف أنواعها بما فى ذلك العلوم الطبيعية والفنية** » وعرف الثقافة بأنها « **عبارة عن حالة من الرقى الفكرى والاجتماعى بدون أن يدخل فى ذلك الرقى الصـناعى والفنى الحديث** » . فبريطانيا مثلا فيها مدنية وثقافة وثقافتها تقوم على نظمها البرلمانية وحرمة القانون والتمسك بالحريات والأخـلاق والديانات . وروسيا فى الوقت الحاضر أكثر مدنية وأقل ثقافة ، وأما فرنسـا فعراقة تاريخها وتطور أفكارها النظرية وآرائهـا الاجتماعية وانظمتها الانسانية جعلتها أكثر ثقافة ، وان أشهر من تكلم فى هذا الموضوع المؤرخ الالمانى « **أوزفلد شبنكلر** » فى كتابه « **انحطاط الغرب** » الذى فرق فيه بين الثقافة والمدنية « **بأن المدنية هى آخر مرحلة من مراحل الثقافة .. وان الثقـافات العالمية تمر فى أدوار أربعة فى حياتها : دور الشـباب ، ودور الاكتمال ، ودور الشيخوخة ، ودر الفناء** » وقارن بين هذا الرأى وبين رأى المؤرخ الانجليزى « **توينبى** » الذى يقول : ان المدنيـة قبل أن تنقرض تمر فى أدوار أربعة : التكوين ، والنمو ، والانهيار، والتفسخ .

ولاحظ الاستاذ حسن الكرمى أن ت.س. اليوت فى كتـابه « **تعريف الثقافة** » يتحاشى ، أن يفرق بين الثقافة والمدنيـة باعطاء تعريف لكل منهما يميز الواحد عن الآخر ، وانما قصر بحثه على اعطاء تعريف للثقافة فقط . فمن تعريف المفكر الانجليزى نرى أن الثقافة عنده تقوم فى الغالب على الدمائة فى الخلـق وأساسات الحكمة والفلسفة والفنون والآداب والمعتقدات الدينية والمبادى الاجتماعية . ان المفكرين والفهماء هم الذين يتخصصون بالقضايا الفلسفية والبحث فيها بالاضافة الى ثقافتهم العمومية فى النواحى الأخرى . وان الثقافة الاغريقية تعتمد على التراث الاغريقى والتراث الرومانى والديانة المسـيحية ، فى حين أن الثقافة الغربية وحدة قائمة بذاتها ، وأكبر جامع وموحد لها هو الديانة المسيحية قبل أى عامل آخر .

ووقف الاستاذ الكرمى عند قول ت.س. اليوت من «**أن الديانة المسيحية هى أكبر جامع وموحد للثقافة الغربية** » فتساءل هـل يصح أن نقول : أن الديانة الاسـلامية هى أكبر جامع وموحد للثقافة العربية ؟ واذا لم تفعل هذه الديانة الاسـلامية اذن « **فما هو الذى يجمع بين العرب فى مختلف بلادهم من المغرب الى حدود فارس ؟ هل هو اللغة العربية أم هو وحدة التاريخ ؟ واذا كانت الثقافة فى تعريفنا هى مجموعة العادات والاتجاهات الفكرية المشتركة والمبادىء الاجتماعية العرفيـة ، فلا شك أن للديانة فى ذلك مدخلا كبيرا ، لانها تصبغ عادات المجتمع بصباغ خاص بها** » .

واستطرد الاستاذ الكرمى فقال : اذا اعتبرنا أن المدنية تشمل الثقافة وتشمل الحياة التكنولوجية والعلمية الطبيعية ، والمدنية أبعد من أن تفرق شعبا عن آخر كما تفرق الثقافة لان المدنيـة تكون واحدة فى جميع الأقطار .

وواضح « أننى لا أجد فى البلاد العربية الآن وحدة ثقافيـة جامعة ولو أنها تأثرت بالثقافة الغربية على اختلاف أنواعها من ثقافة كاثوليكية ، وثقافة بروتستانتية بحسب الدول الغربيـة التى حكمت البلاد العربية ، ولم يعد العامل الدينى – بعد أن فقد سيطرته على النفوس – جامعا . وبعد أن أقبل المسلمون على الثقافة الغربية وتطبعوا بطبائعها وكانوا قبـل القرن العشرين يتحاشون عنها لكونها مدنية غير اسلامية « **والمثقفون العـرب عموما فى الوقت الحاضر يبعدون كثيرا عن ثقافتهم الاصلية ، فلا تصبح الثقافة الأصلية عاملا فى التوحيد بينهم ، بل ان كثيرا من المفكرين بينهم يتنكرون الآن للثقافة العربية وقد بلغت المجافاة لهذه الثقافة عند البعض منهم أنهم أخذوا يدعون الى نبذ كل علاقة بالماضى ، ومن الجملة نبذ العلاقة بالتراث اللغوى العربى**»

واختتم مقاله بالاشارة الى أن حركة التنصل هذه لم تقتصر على البلاد العربية ، بل شاعت فى أوربا خصوصا فى ايطاليا ابان القرن الماضى وهذا القرن ، وظهرت بمظهر واضح فى روسيا خلال القرن الماضى .

والعدد بعد ذلك حافل بكثير من الموضوعات محمود تيمور والقضايا العربية ، ومجتمع وشاعر ، وكفافيس ، ومن الشعر ندى ، الورقاء ، عرفت رياها ، ومن القصص الباشكاتب ، قصة العينين .

* **العربي** (الكويت ديسمبر ١٩٦٣) .

فى هذا العدد تحدث **الدكتور عز الدين اسماعيل عن « محنة الكاتب المعاصر » فقرر** منذ البداية أن الكاتب الآن فى محنة حقيقية يشعر بها كل من عانى الكتابة . على أن الهام فى الامر ليس هو تقرير المشكلة بحد ذاتها ، بل هو معرفة حقيقتها وابراز بواعث الشعور بها .

ثم أوضح أن المحنة فى الواقع ليست مقصورة على الكتاب **وانما هى محنة الجمهور أيضا لأن هناك تفاعلا متبادلا بين الكاتب والجمهور** ، ومن صور هذا التفاعل ظاهرة موقف الكاتب من **« القديم » و « الحديث »** اذ أن حياتنا صورة جديدة متطورة **« والانسان يدأب على تأكيد ذاته ووجوده عن طريقها سواء فى مجال العلم والفن والأدب أو الفلسفة »** والفرق بين القديم والجديد يزداد جلاء كلما مر الزمن « **ولا يحل هذا الجانب من المحنة بين يوم وليلة وانما يحتاج الامر الى زمن يكفى لان يجعل جميع المتعاصرين متعاصرين بحق ، ولا يتحقق هذا الا عندما يأخذ المجتمع شكلا كاملا وثابتا وواضحا** فى أذهان الجميع ، فعند ذلك **يضمن الكاتب أن ينظر الناس الى مغامراته التى تلوح لنا فى بعض الاحيان شاذة وغريبة ـ بعين التقدير وان لم تظفر من المجتمع بالقبول »**

ومحنة الهدف (بعد موقف الكاتب من القديم والحديث) هى الجانب الثانى من محنة الكاتب ، فلابد من هدف للكاتب حين يكتب .

وذكرنا بموقف الكتاب ومكانتهم التى كانت قبل قيام الثورة العربية حين كان المجتمع فى حالة تدهور سياسي واجتماعي ومادى وكان على الكتاب أن يعملوا على تصحيح الاوضاع وتنبيه الشعور الى ما هو قائم والى ما ينبغى أن يكون ، ولما قامت الثورة العربية طفر المجتمع طفرات يركز بها دعائم نظام جديد شامل ، وكانت طفرات المجتمع أوسع وأسرع من الكتاب أنفسهم ، ونتيجة لتقدم المجتمع وجد الكاتب أن ما لديه قد صار شيئا متخلفا عن مجتمعه ـ وهذه محنة ثالثة ـ واذن فعليه أن ينخرط فى الواقع الجديد ناقدا للحياة أو مفسرا لها أو مضيفا اليها ، وينصح الدكتور عز الدين اسماعيل الكاتب « **أن يحاول أن يجعل خطاه أبعد مدى من من مجتمعه . وكل هذا يحتاج من الكاتب ـ ولا شك ـ الى مرونة خاصة ، ومقدرة على التكيف النفسى والعقلى لا تتيسر للجميع »**

وهناك وجه رابع من أوجه المحنة يتمثل فى وسائل الاعلام المستحدثة لان الكلمة المكتوبة لم تعد الشىء الوحيد الذى يبلغ الجمهور ، وانما تشترك معها فى ذلك وسائل الاعلام العصرية بل تهددها « **وعلى الاجمال يمكن أن نقول ان العصر الصناعى والتكنولوجيا وعوامل السرعة والايجاز والتسلية كلها تشكل خطرا حقيقيا على مهمة الكاتب الاصلية »** .

وتساءل الدكتور عز الدين اسماعيل هل ينساق الكاتب الصادق « مع التيار ويخضع للآلة وللمجلات المطبعة ؟ فيقدم الاشياء السريعة الرخيصة التى تضمن له مع ذلك ـ وللاسف ـ كسبا موفورا وشهرة سريعة ؟ أم يتأنى ويصبر ولا يقول الا ما يشعر به بأنه ضرورى وجوهرى بالنسبة للحياة »

ان الابقاء على كرامة الكلمة لابد أن يرتكز على اصرار الكاتب على التزام القيم الرفيعة ، وان المخرج من المحنة التى يجتازها كتابنا لا يكون على يد الجمهور بل على الكاتب نفسه « **فهو الذى يستطيع ـ بصموده ومثابرته ومرونته ووعيه ودفاعه الدائم عن القيم ـ أن يعيد للكلمة احترامها وقدسيتها »** .

من مقالات العدد : أندريه جيد ، الفردوس المفقود ، أبوعبدالله الخوارزمى ...

* **المعرفة** (دمشق ١٩٦٣)

وفى مجلة **المعرفة** التى تصدر فى دمشق دراسة **للدكتور رفيق الصبان عن « اتجاهات الادب المسرحى الحديث »** ، وقد استهل الدكتور الصبان الحديث قائلا : **هناك طريقتان يمكن اتباعهما لدراسة تطور مشكلة الأدب المسرحى خلال النصف الأول من القرن العشرين فهناك طريقة التسلسل الزمنى لتولد التيارات الفكرية والأدبية للمؤلفين ، وهناك طريقة دراسة الاوضاع الاجتماعية والتاريخية وتحليلها بحيث نستنتج منها التيارات الادبية والفكرية المتولدة عنها ، وذلك كالنزعة السيريالية فى الشعر وخاصة لدى شعراء فرنسا عقب الحرب الاولى ، أو تولد نزعة دراسة الانسان المتوسط العادى فى المسرح الاميركى عقب الأزمة الاقتصادية ١٩٣٠ .**

ولكنى فضلت اتباع طريقة ثالثة هى دراسة الانعكاسات والتأثيرات التى ولدتها الاحداث التاريخية على المؤلفين المسرحيين واستعراض أعمال هؤلاء المؤلفين والاشارة كلما سنحت الفرصة الى المشاكل التاريخية والاجتماعية التى تربط الكاتب بمجتمعه والمؤلف بوسطه وثقافته ، اذ ان هذه الطريقة ستمكننى من القاء نظرة سريعة اجمالية على التيارات المسرحية العالمية ، ولذلك فيما عدا الادب المسرحى العربى .

ثم تطرق الى تقسيم الاتجاهات المسرحية وان أول تقسيم محدد للاتجاهات لها كان عند اليونان الذين قسموا مسرحهم الى نوعين مختلفين هما: التراجيديا والكوميديا .

أما الاتجاهات المسرحية المعاصرة فقد افرغها فى ستة قوالب : الاميركى الواقعى ، الالمانى وبرخت ، الانجلوسكسونى والجيل الغاضب ، الفرنسى العقل بصوره المتشعبة ، الاسبانى الفولكلورى وتصعيد المأساة الشعبية ، الدينى الروحى ، وكل هذه الاتجاهات « **تمتاز بطابع واحد هو القلق والضياع وعدم الاخذ بالمفاهيم التى تعارف عليها علماء المسرح فى القرون الماضية .. وهى وان اختلفت اختلافا جوهريا فى قالبها ، فانها تتفق جميعا بكونها أوضاعا نفسية تعبر عن عصر فقد قيمه ومثله وعاش فى تخبط اقتصادى وسياسى ، وعكسه على مجموعة من فنانيه رأوا اسماءهم حمراء .. وشعروا بشرطهم الانسانى من خلال العفن والدم المتفسخ وأشلاء الجثث »** .

وبعد هذه المقدمة أخذ فى وصف المسرح الاميركى بأنه مسرح ساذج لم يرتق بعد الى القمة التى وصل اليها المسرح الاوروبى ذو التقاليد المسرحية التليدة ، وان شئت فقل انه سطحى يمس الظاهر دون أن يعنى بالغوص الى أعماق الوجدان واساس سذاجته هو افتقاره الى سند ثقافى عريق يرتكز عليه .

على ان الدكتور الصبان يستدرك قبل أن يمضى فى كلامه بقوله: انه وان كان هذا هو الطابع السائد للمسرح فى امريكا الا انه « **لحسن الحظ هناك فى أمريكا أصواتا أخرى .. ومسارح أخرى تقدم لنا قيما ومعايير جديدة وتضع لنا الشرط الانسانى لبطل القرن العشرين تحت أضواء قاسية واضحة تكشف كل ما فى وجهه من غضون وتجاعيد ونزاع . هذه النظرة الخاصة للبطل امتاز بها المسرح الاميركى وطبعها بطابع خاص . تأثر به حتى أبطال الدراما فى أوروبا** » .

وان تغيير طبيعة البطل ـ كما يقول الدكتور الصبان ـ من غير العادية الى العادية ، يدين بالفضل الى « ابسن » وكل ما فعل المسرح الاميركى هو انه تبنى هذه النظرة الجديدة للبطل . ويمتاز المسرح الاميركى ـ عدا التجديد فى مفهوم البطل المسرحى ـ بخاصية أخرى هى تصعيد الجنس وللتدليل على ذلك أتى بنماذج من مسرحيات الكتاب الامريكيين المعاصرين كارثر ميللر « مصرع بائع متجول » ، وتنيسى ويليامز « وشم الوردة » ..

ومن مقالات العدد الوجود العربى فى البرازيل ، الديموقراطية والمجتمع المعاصر ، صفحة من تاريخ العرب الحديث .

* **الآداب** (بيروت) ديسمبر ١٩٦٣

وفى هذا العدد مقال ترجمه « **ماهر البطوطى** » عنوانه « **البير كامو : الرجل الطيب** » أوضح فيه أن كامو هو ثانى من منح جائزة نوبل فى سن الشباب ولم يتأثر مثل غيره من مفكرى أوربا بدواعى الافساد . وانه ولد فى مدينة « **موندوفى** » الجزائرية فى ٧ نوفمبر سنة ١٩١٣ من أم اسبانية وأب من الالزاس يعمل فى الزراعة وقد قتل فى معركة المارن وعاش عيشة الفقراء . يقول كامو فى احد كتبه « **لم يكن الفقر مشكلة بالنسبة لى فقد كان يوازنه دائما غنى النور .. وقد ساعدتنى الظروف . وفى محاولتى لتصحيح عدم الاكتراث الطبيعى الذى اتصف به وضعت نفسى فى منتصف الطريق بين الشقاء والشمس ، وقد منعنى الشقاء من الاعتقاد بأن كل شىء سليم تحت الشمس وعلمتنى الشمس بأن التاريخ ليس كل شىء** » .

ويشرح المقال سر عظمة كامو وسر اعجاب الروائيين الامريكيين به **على الرغم من أن نثره « يشكل صعوبات جمة أمام المترجم بجمعه بين الصفاء والغنائية ، وبعاطفته المعقدة ، وبالانعطافات اللماحة للجمل وأمثاله الجذابة ، مما يجعل ترجمته اشبه بترجمة الشعر »** .

وعن رواية « الطاعون » يقول كاتب المقال « **انها واحدة من أهم وأجود ست روايات نشرت منذ الحرب العالمية الثانية ، وقد جاءت كتابتها رشيقة حية ونغماتها القصصية مستحوذة للانتباه ، وهى مزيج فريد بين عواطف الفصول والانفعالات ، والتهكم الساخر ، وتنتقل توجيهات الرواية الاخلاقية ـ من خلال بلاغة رصينة** » وآخر ما انتجه كامو من أعمال أدبية كتاب « **المنفى والمملكة** » وهو مكون من ست قصص متنوعة فى الاسلوب والموضوع ، ولكن يربط بينها اطار يدور حول احساس الانسان بالنفى والحنين الى الوحدة . ويضرب من الأمثلة على ذلك قصة « **الضيف** » ومنها نفهم احساس كامو تجاه المشكلة الجزائرية اذ « **يحاول ـ احد المدرسين الذين يمثلون المظهر المتمدين الانسانى للادارة الفرنسية ـ وهو يحب الجزائر ويشعر بانتمائه اليها ـ يحاول بلا فائدة انقاذ رجلا عربيا من الوقوع فى ايدى الشرطة** .

ولكن يؤدى الجو السائد الى اساءة فهم محاولته هذه حتى أن رفاق الاعرابى يعلنون عزمهم على الانتقام منه » .

غير ذلك توجد عدة أبحاث هامة منها « **الشعر العربى بين الحماسة الدينية والوجدان** » بقلم فتوح أحمد بين الكاتب : أن الشعر قد كملت له عوامل النمو والنضج قبل الاسلام ولذلك استطاع أن يعبر عن الحياة الجاهلية أصدق تعبير . وحينما جاء الاسلام حدد علاقته بالعمل الشعرى فى قوله تعالى « **والشعراء يتبعهم الغاوون ، الم تر أنهم فى كل واد يهيمون ، وأنهم يقولون ما لا يفعلون** » .

وقد كان من نتيجة ذلك أن بين الباحث « **أن العون المادى الذى كان يقدم للشعراء من سادة الجزيرة العربية وأثريائها قد ضاق ، بعد أن أصبح الناس لا يؤمنون بجبروت سوى جبروت الله ولا يخشعون لكلمة سوى كلمة الحق ولا يعجبون بانسان الا من كمل دينه وخلقه** .

ثم أخذ يشرح الظروف التى حتمت على الاسلام أن يقف هذا الموقف من الشعراء .

وفى نهاية البحث يشير الى أن النظريات الحديثة فى النقد تقرر أن الشاعر له « **أن يتناول حقائق الدين والعرف والاخلاق من حيث هى غايات جمالية لا من حيث أنها تنفع المجتمع أو تتفق مع الدين .. له أن يتناولها من حيث أنها جميلة ينجذب اليها فى اقتناع وجدانى وفنى** »

* **العلوم** (بيروت) **ديسمبر ١٩٦٣** :

يستهل هذا العدد مقالاته بمقال للدكتور عمر فروخ « لا يحترم العلم الا من يحترم نفسه » قائلا « **ان العبقريات الفردية والجهود الشخصية حلقات متقاربة أو متباعدة فى سلسلة العلم والحضارة ، فليس لفرد ولا لجماعة ولا لأمة أن يقول احدهم أنا اكتشفت وأنا اخترعت ولا أنا عملت . ان الأجيال التالية هى التى تقول عن الفرد وعن الجماعة وعن الأمة ان** احدهم اضاف الى سلسلة **الحضارة حلقة جديدة** » . ثم قال « **ان علينا ان علماء حتى فيما تقول ، لان الكلمة التى يجب ان نقولها يجب ان تحمل المعنى الذى يجب ان يفهم منها ، كما يجب ان نعلم ان كل كلمة نقولها تترك أثرها فى الجيل المستقبل ، فاذا نحن لم نشعر بالتبعة ونحن نقول ما نقول ، فان قولنا لا يكون منافيا للعلم من الناحية النظرية فحسب ـ بل يكون اضرار مقصودا أو غير مقصود بالجيل الذى أوكلت الينا الايام امر تربيته** » .

ومن المقالات **أيضا** « حول النظرية النسبية » بقلم جورج خوام و « دروب السماء » بقلم الدكتور عبد الرحيم بدر . وفى العدد تتمة للاستاذ توفيق حنا عن « رعيات صلاح جاهين » الذى سبق نشره فى العدد الماضى .

وينتهى العدد بمقال عن « العلم والسحر والشعوذة » كتبه سمير عبده يقول فيه بانه « **لا يزال فى شرقنا الكثير من الناس ممن ينخدعون بالدجل والشعوذة ، ومن أشد دواعى الأسف أن بعض الخبيرين بأسرار الاستهواء أى التنويم المغناطيسى يستغلون معرفتهم للتغرير بالناس ولتشويه الحقائق بطلاء الباطل والشعوذة . بل لقد استخدم بعضهم مسألة استحضار الأرواح ومخاطبتها لتضليل الناس والتغرير بهم** » .



عرض :
الدكتورة فاطمة موسى

من المجلات الادبية الحديثة فى المملكة المتحدة مجلة تسمى **الموقف** أو Stand وهى تصدر فصلية فى مدينة ليدز ويقوم بتحريرها نخبة من الأدباء الشبان ممن يؤمنون بضرورة اهتمام الأديب عامة والشاعر خاصة بالمشاكل الاجتماعية والاقتصادية فى المجتمع ، وهم يرون فى الأدب سلاحا فعالا فى كفاح الانسان لتحقيق العدالة والمساواة فى العالم أجمع .

ويخصص الجزء الاكبر من مساحة المجلة لنشر الشعر والقصص الا أن بعض الاعداد تحوى دراسات قصيرة شائقة ، أو مناقشات فى طبيعة الشعر ووظيفته .. ففى عدد الصيف من هذه المجلة تسجيل لمناقشة بين شاعرين يمثلان وجهتى نظر مختلفتين فى موقف الشاعر من قضايا الانسانية عامة وقضية الاسلحة النووية بوجه خاص .

فالشاعر الاول يون سيلكن رئيس تحرير المجلة نفسها وله ثلاثة دواوين منشورة ، وهو يؤمن بالتزام الشاعر التزاما مطلقا .

أما الشاعر الثانى فهو أنتونى نويت المحرر الادبى لمجلة **المستمع** The Listener

والنقاش بينهما ذو قيمة خاصة لانه ليس حديثا بين ناقدين مثلا عن وظيفة الشعر أو بين مفكر وشاعر أو بين شاعرين من جيلين مختلفين ، ولكنهما شاعران من نفس الجيل تواجههما نفس المشاكل التكنيكية فى الكتابة ويواجهان الشعر المعاصر بنفس التراث الثقافى تقريبا ، ولعل أهم ما يلفت النظر فى هذه المناقشة هى فنية الادلة والاسئلة التى يطرحها كل منهما اذ يوردان أمثلة كثيرة من أعمال الشعراء المعاصرين ومن شعر كل منهما ، ويقصدان الى المشاكل العامة من خلال مشكلة الفنان فى التعبير عن نفسه .

وقد بدأت المناقشة بمشكلة العنف فى مجتمعنا الحديث ومعالجة الشعر لهذا العنف ، ويضربان لذلك مثلا شاعرين معاصرين هما توم جن Gunn وتيد هيوز Huges ، ويتضح اختلاف موقف المتناقشين منذ افتتاح المناقشة اذ يرى سيلكن أن جن اذ يصور العنف فى مجتمعنا بطريقة محايدة بدون أن يظهر رغبة فى تغييره أو بدون أن يعبر عن اشمئزازه منه يقلل من قيمة شعره ، بينما نستشف فى شعر هيوز الرغبة فى التغيير مما يرفع من القيمة الانسانية والفنية لشعره ، ويظهر من المناقشة أن اختلاف الشاعرين أساسا هو اختلاف حول تعريف الشعر الجيد ..

فى هذه النقطة بالضبط اريد أن أسالك ماذا تعنى بقصيدة جيدة ؟ بالنسبة لماذا ؟ هل لمجرد استخدام وسائل فنية معينة

تعجبك أم بالنسبة لنوع الحقيقة أو الواقع الذى تراه ، وقد تريد تغييره أولا تريد ، وقد يعجبك أو لا يعجبك ؟

ـ الاثنين ، وفى نفس الوقت لا هذا ولا ذاك ، وانا لا أستطيع ان أتحدث عن القصيدة الجيدة كشىء مجرد ، بل عن قصائد جيدة بالذات وستجد اننا سنتفق كثيرا على ان هذه القصيدة او تلك جيدة فعلا ، ولكن يبدأ الخلاف بيننا احيانا عندما تعجبنى قصيدة لا تعجبك وعندئذ تتهمنى بالاهتمام الزائد بالتكنيك .

ـ لا اظن أن هناك شاعرا فى الدنيا كلها لا يهتم بمشاكل استخدام اللغة ، ولا اظننى اقل منك اهتماما بالتكنيك ، ولكن يبدو لى انك تفضل التكنيك الثابت المقفل ، بينما أهتم أنا بالكتابة كعملية مفتوحة .

ـ هل يعنى هذا أنك تطالب بما يسمى بالشعر الحيوى organic poetry

ـ نعم ..

ـ اننى فى الواقع لم أفهم بعد ماذا تعنون بالشعر الحيوى

ويشرح له يون سليكن أن القصيدة الحيوية هى تلك التى تبدأ بقدر معين من الافكار أو بفكرة واحدة ، ويكون موقف الشاعر فيها هو استكشاف العلاقات بين هذه الافكار وتنتهى بوصوله الى كشف هذه العلاقات التى لم يكن يعرفها اذ يدركها بوضوح عند البداية ، وهو يضرب لذلك أمثلة جديدة من شعره ومن شعر غيره من المعاصرين . ثم يختلف الشاعران فى الحديث عن بعض قصائد ييتس مثلا وهل هى قصائد حيوية أم شكلية Formal ويشرح يون سيلكن ما يحدث عندما يكتب احدى قصائده رداعلى قول أنتونى تويث بأن هذا النوع من الشعر ينتهى الى كثير من المجردات .

اننى عندما اتحدث عن العملية The Renegade لا أعنى العملية كهدف فى ذاته ، ولكن بالنسبة لنوع المجتمع الذى نعيش فيه فانا ابدأ بالنظر الى المجتمع واقول لنفسى هاهنا اشياء لاتعجبنى وأنا لا أريد أن أبدأ بالاصلاح من الداخل ، بل أريد تغيير البناء كله فالمنهج هنا يعادل الثورة فهل هذا كلام مجرد ؟

وبمعنى آخر فالكتابة تلفت أنظار القارىء الى متناقضات معينة وغرائب فى المجتمع وتقول له هل تعجبك هذه الاشياء ؟ واذا كانت تعجبك فما النتيجة ؟

ان النتيجة هى الهلاك ، فاذا لم نكن نريد تدمير أنفسنا فمن الواجب علينا تغيير المجتمع .. فانا مثلا أرى أن المجتمع يسير فى اتجاه دولة الطبقة العاملة ، وعلينا أن نساعده فى هذا الاتجاه .

ـ ولكن ما علاقة هذا بنوع الشعر الذى تكتبه ؟ اذا كنت تعتقد أن الشعر يمكن بطريقة ما ان يغير المجتمع أو يغير الناس حتى يغيروا المجتمع ، فهل تدفعهم الى ذلك بنوع من شعر القضية ؟.. وانه لا وسيلة الى تغييرهم بشعر عن الحيوانات او الزواج او الذهاب الى الكنيسة مثلا ؟

ـ كلا بكل تاكيد ..

وفى الحديث عن الموقف الاجتماعى يقول انتونى ثويت انه لا يرى الموقف الاجتماعى كشىء مجرد بل من خلال أشخاص يستجيبون لاشخاص آخرين أو لاشياء تحول بينهم . فالبطالة مثلا مشكلة يعانى منها مئات الالاف فى هذا البلد ولكنى لا أستطيع أن أتصور نفسى .. وأنا أكتب عن مجرد « البطالة »

ـ أليس هذا شيئا مهما ، أنك تعترف بانه موقف اجتماعى ملح وأنها مأساة بالنسبة للمتعطلين وأسرهم ولكنك لسبب أو لآخر لا تستطيع أن تكتب عنهم !

ـ انك لم تدعنى أتم كلامى ، ان ما أعنيه هو أننى لا أتصور أن أكتب قصيدة عن العاطل ، ولكننى أستطيع أن أكتب عن متعطل بالذات ، وأحاول فى هذه الحالة أن أعالج الموضوع من خلال شخص واحد أو اسرة واحدة ، وهذا شىء محسوس يمكن رؤيته فى حدود ضيقة ، وهذه هى الطريقة الوحيدة لتصوير الحياة .

ويرى سيلكن أن هذا الاهتمام الزائد بالمحسوس والخاص من اهتمامات الطبقة الوسطى ، ويتطرق النقاش الى هدف الشاعر من كتابة الشعر ويرى ثويت أن الشاعر اليوم لا يستطيع أن يغير المجتمع على مستوى واسع .

ـ لماذا تكتب اذن ؟

ـ أنا شخصيا لا أكتب الشعر لاغير المجتمع .

ـ ولكن ألا تكتب لتوصل شيئا والتوصيل معناه رفع الوعى واذا كنت ترفع وعى انسان ما ، ألا يتضمن هذا الحاجة الى التغيير ؟ فالوعى ليس نوعا من الكماليات الذكية ، انه يؤدى الى نوع من الفعل والا فما فائدته ؟

ـ لا أظن الشعر افضل نوع من الفعل ، فالشعر بالنسبة لى ـ شعرى أنا ـ نوع من تسجيل أو ادراك الاشياء كما تحدث بصورة محسوسة وباقية بقدر استطاعتى .

ـ ومؤثرة أيضا ؟

ـ نعم .

ـ ان كلمة مؤثر moving تتضمن شيئين فقد تعنى ان عواطفنا تتأثر ولكنها بالتاكيد تعنى التأثر بهدف الفعل ، ولا تعنى مجرد حالة عاطفية معلقة ..

ـ يبدو أنك تفكر فى الشاعر كما صوره شيلى كمشرع غير معترف به فى المجتمع ، ومن الواضح طبعا أن الشعراء قد فعلوا شيئا فى الماضى ، وانهم تسببوا فى بعض التغيير فى فترات تاريخية معينة ، لكن بدرجة أقل فى الماضى القريب .

ـ فكر فى ساسون (من شعراء الحرب العالمية الاولى) ومحاولاته الايقاف الحرب فى الوقت الذى يتآمر فيه الساسة ورجال المال لاطالتها ، وفكر فى ويلفريد أوين وغيرهما ، ألم يكتب هؤلاء شعرا عظيما باعترافك .

ـ ولكن هل يمكن أن يحدث هذا الآن ؟

ـ نعم فنحن اليوم فى مجتمع رأسمالى ينحدر الى الدمار واذا لم نسرع التغيير فنحن هالكون .

ويتطرق الحديث الى ذلك العدد الهائل من القصائد التى يكتبها الشعراء اليوم عن القنبلة الذرية أو الهيدروجينية وان كان ثويت لا يرى أن هذا الشعر سيؤثر كثيرا فى مستقبل القنبلة ، بينما يعبر سيلكن وسخطه على عدد كبير من هذه القصائد لانها تقتصر على الجزئى والمحسوس ولا تعبرهما الى القضية العامة ويؤدى هذا الجزء من المناقشة الى الحديث عن جمهور الشاعر ، فمن هم القراء الذين يكتب لهم ، ولا يجد كل منهما مناصا من الاعتراف بأن قراء الشعر ما زالوا فى الغالب قراء الطبقة الوسطى .

وبرى سيلكن أن ذلك راجع الى عجز الشعراء عن توسيع دائرة اهتمامهم حتى تشمل الطبقة العاملة ومشاكلها ، بينما يذهب ثويت الى أن المجتمع يسير تلقائيا الى الغاء الطبقات وهنا يتضح الفرق المذهبى الاساسى بين الشاعرين اذ أن سيلكن يفكر دائما من خلال مفهوم الكفاح الطبقى والفروق بين الطبقات أما زميله فلا يعير هذا الموضوع اهتماما يذكر ويهتم بالخبرات الخاصة كخبرات انسانية قد تحدث لأى انسان بصرف النظر عن طبقته .

وفى نفس العدد قصة قصيرة بعنوان **المارق** The Renegade وهى بقلم ستيفن ويكفيلد وهو طالب من جنوب افريقيا يدرس علم النفس فى جامعة لندن ، والقصة تصور حياة شاب أبيض وكيف غرست فيه تربيته الأولى شعورا متأصلا بالفرق بينه وبين الافريقيين من السود ، وهو لا يراهم فى طفولته أو صباه الا كخدم يقومون على خدمة الاسرة ، ويعيشون على فتات موائد البيض ، واذ يدخل الفتى الجامعة يعانى أزمة حادة اذ يلتقى للمرة الاولى بأفراد من السود لا كخدم أو عبيد ، بل كزملاء وكأساتذة أحيانا ، وتختل موازينه ويخرج من أزمة بعد رحلته أو قل حج الى مناطق جبلية لا يطرقها البيض كثيرا يرى فيها الافريقيين فى قراهم يعاملونه بكرم ضيافة ويستجيبون له كانسان مثلهم ، ويعثر فى سفرته هذه على صديق يلائمه وهو شاب افريقى هجر الجامعة ليعول أسرته بعد أن أصيب أبوه فى مظاهرة .

ويعود الفتى الابيض من رحلته هذه وقد غسل عنه غطرسة بنى جلدته وتحيزهم العنصرى ، وهنا تبدأ أزمته الحقيقية اذ يصبح بين أهله وحيدا ـ مارقا ـ يثير فيهم السخرية والسخط كلما استجاب استجابة انسانية عادية لوجود افريقى أسود ، فالمارة يسخرون منه اذا ركع الى جانب فتى افريقى دهمته سيارة وطلب منهم المساعدة ، وهو اذ يؤدى الخدمة العسكرية يصبح محط سخرية زملائه وسخطهم لان فكرة اطلاق الرصاص على مظاهرات الافريقيين لا تحلو له ، وتنتهى القصة والفتى الابيض مازال فى أزمته يعرف أن لا فكاك له منها حتى ولو رحل عن بلاده ، لا فكاك له فى مستقبله القريب على الاقل .

وفى العدد الاخير من مجلة **الموقف** « شتاء ١٩٦٣ » قصة قصيرة بقلم كاتب جديد يدعى فرنسيس فيتون Fytton والقصة بعنوان **المظاهرة** يقول عنها المؤلف انها واحدة من قصص ثلاث تدور حوادثها فى باريس بين السابع عشر من اكتوبر سنة ١٩٦١ ، والثامن من فبراير سنة ١٩٦٢ حين شهد الكاتب المظاهرات السلمية التى نظمها الجزائريون فى باريس فى تلك الفترة وجرائم البوليس الفرنسى ووحشية الوسائل المتبعة فى قمع تلك المظاهرات ، ويقول الكاتب ان ما رآه فى تلك الفترة من وحشية قد علمه الكتابة ، وقد أطلق رئيس التحرير على قصته اسما جديدا ، اذ وصفها « بالقصص التسجيلى » فالوقائع المذكورة حقيقية حدثت فعلا فى ذلك اليوم ، وان كان البطل وأسماء الشخصيات الاخرى كلها خيالية .

وبطل القصة التى تروى الاحداث من خلاله شاب لبنانى يسمى حنا والكاتب يستخدمه فى القصة كما تستخدم آلة التسجيل أو الكاميرا ، فهو لا يتحدث عن عواطف أو انفعالات بل يسجل الاحداث فى بادىء الامر كمتفرج لا يكاد يتعاطف مع المتظاهرين ، ثم تجرفه الحوادث حتى يجد نفسه أحد المشاركين فيها ، ويتغير موقفه فى النهاية تغيرا تاما وان كان الكاتب لا يقول هذا صراحة ولا يحدثنا عن الثورة التى تتم فى نفس حنا بل يسجل أعماله بحياد ظاهر ، وأعماله هذه تنم عما يعتمل فى نفسه .

وتبدأ القصة وحنا يحاول دخول مشرب فى بوليفار سان ميشيل ولكنه يجد المشرب مغلقا من الداخل ، وفى الشارع بقايا التحام البوليس بعدد من المتظاهرين ، وهذه البقايا تدل على طبيعة المتظاهرين المسالمة : حذاء طفل ، حذاء امرأة جزائرية محجبة دراجة مكسورة وآثار الدم تنم عما حدث ، ولكن حنا لا يابى لكل هذا وهو يحتج لصاحب المشرب الذى يرفض أن يدخله مع انه يعرفه ، يحتج بأنه فرنسى أكثر منه ـ فقد طلب التجنس بالجنسية الفرنسية ـ ولكن الرجل يرفض أن يدخله .

ويلتقى حنا ببعض فلول المتظاهرين يغسلون جروحهم فى نافورة فى الطريق ويتعرف بينهم على فتاة جزائرية يعرفها تدرس فى السوربون ، وتسخر منه الفتاة من الجنسية الفرنسية التى يمنى نفسه بها . ويسير حنا مع المتظاهرين وأمله أن يقنع نفيسة بأن تمضى فى صحبته الى مطعم أو الى حجرته ويسرد لنا شكل المتظاهرين وحركتهم وصيحاتهم كمتفرج خارجى لا يعنيه من أمرهم شىء ، ثم يكون هجوم البوليس ووحشيته المتعمدة فى تعذيب هؤلاء العزل ، ووقوف الفرنسيين يتفرجون بلا اكتراث ، وينجو هو ونفيسة من الرصاص ، ومن كعوب البنادق التى تنهال على الوجوه تهشيما ، ولكنهما لا ينجوان من الذل ومن اهانة بالغة تصيب نفس الفتاة بجرح غائر .

***

فكومندان البوليس اذ يلمحهما مختبئين فى مدخل أحد البيوت يغازل الفتاة ثم يفتشها تفتيشا دقيقا مخزيا فى عرض الطريق وقد أمسك الجنود بذراعيها وصوب آخرون البنادق الى ظهر حنا الذى يثور وان وجد نفسه عاجزا فيعلن فى سخط انه لن يصبح فرنسيا فى يوم من الايام ، ويتخذ الكاتب من هذه الحادثة وسيلة يدلنا بها ـ فى اقتصاد ـ على مدى الانقلاب الذى أصاب حنا فهو فى بادىء القصة كان يفكر فى الفتاة تفكيرا جنسيا ويريد بوضوح أن يستدرجها الى الذهاب معه الى حجرته ، ثم اشمئزازه وهو يرى مدير البوليس يرغمها مستمتعا باهانتها فى عرض الطريق .

وصورة الدم تغمر القصة فى جميع سطورها ـ دم على الارض ينزلق عليه حنا فى أول القصة ويمسحه عن يده متعجبا ودم عجوز شج رأسه تغسله الفتاة بمنديل أمام النافورة ، ودم صبى فى الخامسة عشرة يهشم الجنود أنفه بضرب رأسه فى عربة البوليس ، ودم الفتاة المحيض يمسحه مدير البوليس عن أصابعه ساخرا « كما مسح حنا الدم عن يده بلا اكتراث فى مفتتح القصة » ويسيل على ساقيها وهى تجرى باكية مقهورة لا تلوى على شىء .

وفى ملبورن باستراليا تصدر مجلة باسم **فصلية مينجين** Meanjin Quarterly وهى مجلة مختصة بالآداب والفنون فى استراليا ، وقد صدر العدد الاخير منها وخصص بأكمله لعرض

الاتجاهات الحديثة فى الادب الفرنسى من قصص وشعر ودراما الى جانب بحث قصير عن السينما فى فرنسا فى الوقت الحاضر، ولعل أطرف ما يلفت نظر القارىء العربى فى هذا العدد ترجمة لفصل عن **مصر** بقلم الكاتب الفرنسى ميشل بوتور Butor ، وهو روائى فرنسى من مدرسة الطليعة ، ويمتاز أسلوبه بشاعرية غريبة ، وقد أتى مصر سنة ١٩٥١ ليدرس اللغة الفرنسية فى مدرسة ثانوية بالمنيا ، وقد قضى فى تلك المدينة ثمانية شهور تركت فى نفسه أثرا لا يمحى .

وهذا الفصل مقدمة لكتاب كامل عن مصر من نشر دار برنارد جراسيت فى باريس ، والكتاب ليس رواية وليس سردا تاريخيا وقد سماه المترجم مقالة essay **لانه تعبير أدبى عن خبرة** فنان وانفعالاته فى بلد عريق وغريب ، ويقول بوتور ان تجربته فى مصر قد أصبحت جزءا هاما من أجزاء ذاته هو .

ويقول فى مفتتح كلامه :

.. لقد حان الوقت لاكتب ـ كما وعدت نفسى ـ ذلك الجزء من نفسى الذى أصبح الى حد ما مصريا ـ بعد تلك الشهور التى قضيتها فى الوادى « وادى النيل » ، ولارضى بقية أجزاء ذاتى وقد تذكرت الوعد بحدة اذ غمرنى شعور بالخجل والعذاب ازاء تلك الاحداث المؤسفة التى وقعت فى العام الماضى « بقصد العدوان الثلاثى » والتى كتب البعض لى ـ عن جهل ـ ليهنئونى لان وطنى قد رفع رأسه كما قالوا ! ويلزمنى فى هذا المجال لفظ يحمل صفة الغباء والخيانة والعنادمجتمعة نعتا مناسبا لهذا الرأس .

واستطيع أن أقول ان مصر أصبحت بالنسبة لى وطنا ثانيا وأنا استخدم هذا التعبير مدركا ما أصبح يحمل من خداع فارغ ولكنى لا اجد غيره ليعبر عما بنفسى فأنا أشعر وكأنى ولدت من جديد فى ذلك القطر المستطيل الذى يرضع من البحر الابيض وحضاراته الجارية ، بدلتا كالفم ويختزن ما بداخله ليختمر بطيئا وعلى مهل .

وفى أوروبا وأمريكا عدد كبير من الدوريات المختصة بشئون

***

التعليم العالى والتدريس الجامعى نذكر منها على سبيل المثال **فصلية الجامعات** Universities Quarterly التى يشرف على اصدارها لجنة من أساتذة الجامعة فى انجلترا وأمريكا وتنشر بحوثا مطولة عن الدراسة الجامعية من أوجهها المتعددة ففى عدد ديسمبر ١٩٦٣ مثلا بحث هام عن الاجازة الصيفية وموقف الجامعات منها ، وهل تعتبر جزءا من العام الدراسى يقضيه الطلبة بعيدا عن الجامعة ولكنهم يتابعون فيه دراستهم أم تحذف من الاعتبار، وبحث آخر مدعم بالاحصاء عن الدراسات الصيفية ، وبحث آخر مدعم باحصائيات متعددة عن الفروق الطبقية ، وعلاقتها بقبول الطلبة فى الجامعة من ناحية ومستوى تحصيلهم من ناحية أخرى .

ومن أمريكا فصلية أخرى باسم **تحسين التدريس العالى والجامعى** Improving College & University Teaching

وهى تصدر عن مدرسة الدراسات العليا بجامعة أورجون بالولايات المتحدة ، وتحوى عددا كبيرا من المقالات « أقل طولا وعمقا من الفصلية السابقة » التى تغطى كافة مشاكل التعليم الجامعى . ومن أطرف ما يحويه عدد الصيف من هذه الفصلية عرض سريع لمشروع **جامعة البحار السبعة** ، وهى الجامعة التى بدأت الدراسة فيها فعلا وطيرت وكالات الانباء صورها ، **والبحار السبعة** اسم باخرة كبيرة تبحر تحت علم ألمانيا الغربية وقد جهزت بالمعامل والمكتبات وقاعات المحاضرات ووسائل الترفيه الرياضية لتكون **جامعة عائمة** » .

ويقول الاستاذ راى نيكولز أحد القائمين بادارة هذه الجامعة ان الاساتذة فيها من ذوى الخبرة والسمعة الاكاديمية والطلبة والطالبات يحدوهم اهتمام مهنى جاد فى بيئة يوفرها هذا المنبر المتحرك للمعرفة .

وتنقسم السنة الدراسية الاولى لجامعة البحار السبعة الى فصلين اذ تبحر الكلية بأكملها من نيويورك فى ٢٢ اكتوبر الى البحر الابيض ثم جنوب شرق آسيا ، وينتهى الفصل الدراسى الاول فى ٩ فبراير ثم يبدأ الفصل الثانى فى ١١فبراير وينتهى فى ٩ يونيو ١٩٦٤ ، ويدرس فيه الطلبة جنوب شرق آسيا ثم أمريكا اللاتينية .

وتشتمل الدراسة الفروع الآتية ، وكلها خاصة بالمناطق التى تزورها السفينة : دراسات ميدانية ، الفنون ، الموارد الانسانية ، والموارد الطبيعية ، شئون الادارة ، الرياضة ، والترويح ، وأهداف الدراسة فيها ثلاثة :

١ ـ النمو العقلى والمهنى للطالب فى ميدان تخصصه .
٢ ـ الثقافة العامة .
٣ ـ تنمية العلاقات والتفاهم الدولى فى الطلبة وفيمن يلتقون بهم .

وتعقد فصول الدراسة طوال أيام الاسبوع مادامت السفينة فى عرض البحر ، وعند رسوها فى احدى الموانى تستبدل الفصول بدراسات ميدانية تشمل اجتماعات ومقابلات مع رجال الحكومة والاقتصاد والدين والفنون فى كل بلد ، ويشرف على كل مجموعة من الطلبة الاستاذ المختص بالموضوع ، وقد حددت محطات التوقف فى الفصل الدراسى الاول فى الموانىء التالية :

من نيويورك الى لشبونة ثم كان ونابولى وبيريه وبيروت والاسكندرية وبور سعيد والسويس وبمباى وكولومبو وسنغافورة وسايجون ويوكوهاما وهونولولو وسان دييجو .

ويقول الكاتب ان رسالة جامعة البحار السبعة هى خدمة أولئك الذين يؤمنون بالبحث المتواصل عن المعرفة ويتقبلون فهما عادلا محايدا لمشاكل الآخرين ولا يألون جهدا فى سبيل تحقيق الاخاء وحسن التفاهم بين الناس .

وفى نفس العدد مقال عن **الجامعات والحياة الخلاقة** بقلم الاستاذ فردريك ماير أستاذ الفلسفة بجامعة ريدلاند ينعى فيه على الجامعات ما وصلت اليه من تدهور لفشلها فى اثارة خيال الطالب ودفعه لان يصبح قوة خلاقة مستقلة ، وهو يسلم بأن غالبية الطلبة عاجزون عن الدراسة المستقلة وأنهم ضعفاء فى الاساسيات ، ولكنه مازال يصر على أن الطالب اذا أصابته شرارة المعرفة ووجد نفسه هدفا فلابد أن تظهر مواهبه الخلاقة، ولا يجب على أى جامعة أن ترضى بالمستوى المتوسط بأى حال من الاحوال .

ومن بعض فقرات هذا المقال يتضح لنا أن مشاكل التعليم العالى والجامعى تكاد تكون واحدة فى كل مكان .

« رسالة من لندن »



المجلات الفرنسية

يقدمها

السيد عطيه أبو النجا

احتفل العالم بمرور مائة عام على مولد الممثل الروسى ستانسلافسكى ، ومن المعروف أن كونستانتان ستانسلافسكى قد أسس مع دانشنكو مسرح موسكو الفنى ، واشتهر بتقديسه لفنه ، وكان يعطى للاعتبارات الخلقية المقام الاول ، وقد حاول أن يجعل « الحياة الحية الحقيقية » تحل محل « المسرح » . وقد كتب ستانسلافسكى مذكرات مشهورة حلل فيها الادوار التى مثلها ، وبين هفواته وكبواته ، وقام فى آخر حياته بتعليم التمثيل ، وكان يحرص على ان يجعل من تلاميذه ممثلين أقوياء بفضيلتهم ، مجبولين على النظام ، متوقدين حماسا . وقد كان لكتبه ، خاصة Le Travail de l'acteur sur lui-même « ترويض الممثل لنفسه » ، L'Ethique de l'Acteur « اخلاقيات الممثل » أثرها الحاسم على الاجيال الحاضرة من ممثلى أوروبا وامريكا .

وقد خصصت مجلة المسرح فى العالم Le Théatre dans le Monde عدد اكتوبر – ديسمبر ١٩٦٣ لهذا الفنان العظيم ، وطلبت من رجالات المسرح فى مختلف انحاء العالم ان يعبروا عن رأيهم الخاص فى ستانسلافسكى .

وقد تكلم عن ستانسلافسكى ثلاثة من كبار المنتجين السوفييت هم نيكولى أوخلبكوف ، وجيورجى توفستانجوف ، وزورى زافادسكى .

قال نيكولى أوخلبكوف :

« لقد اسهمت مؤلفات بوشكين وليون تولستوى ودوستوفسكى وتشيكوف وجوركى اسهاما كبيرا فى كشف خبايا الانسان ، فصورته معقدا وداهية وشاعرا ، أى فياضا بالحياة ، كما ان كونستانتان سيرجيفيتش ستانسلافسكى استخدم المسرح ليدرس حياة الانسان العقلية من مختلف نواحيها ، ومنذ ذلك الحين اخذت الاكتشافات تترى فى هذا الميدان » .

« لقد سار ستانسلافسكى على نهج شبكين واستطاع أن يجدد المسرح متسلحا فى ذلك بقدرة جبارة على التغلغل فى أعماق النفس الانسانية ، وببساطة وحب للحق ، وشاعرية وعدم تكلف ومنذ خطا خطواته الاولى على المسرح ، حارب الروتين والحركات المسرحية والافكار الخاطئة التى تحبذ الجانب الفكرى البحث ، فتحرم الشخصيات من جانبها الانسانى ، وتجعل منهم صورا جامدة وتحولهم الى مشاجب تعلق عيلها الافكار » .

« ان الانسان فى ذاته موضوع لايمكن دراسته دراسة تتصف بالاحاطة والشمول ، وقد نحسب احيانا اننا تعمقنا فى فهمه ، فاذا بأحكامنا وأرائنا تبدو سطحية . ان ستانسلافسكى علمنا كيف نتغلغل فى خفايا النفس ، لان هذا التغلغل وحده قمين بالوصول الى الحياة الحقيقية التى تختفى تحت مظاهر ملموسة وعارضة فى نفس الوقت . وهذا الكشف الذى قام به ستانسلافسكى ذو اهمية جوهرية بالنسبة للمسرح ، فقد كان يتعارض مع قوانين المسرح القديم وينادى بالخروج عنها وللاسف لا يزال القرن العشرين يصطدم حتى اليوم بتقاليد مسرح القرن الثامن عشر ! »

« أما الكشف الثانى الذى وصل اليه ستانسلافسكى ، فقد كان ثمرة السنين الطويلة التى قضاها فى البحث ، لقد اكد انه من الضرورى أن ينفعل الممثل انفعالا حقيقيا مع الدور الذى

يؤديه ، ونادى بأن يعيش الممثل الدور الذى يمثله ، لا انيؤديه كمل يمارسه . ان من الضرورى ، ومن المعروف ان ما كان يعتبر جديدا منذ نصف قرن قد أصبح اليوم شيئا شائعا أن ينفعل الممثل انفعالا حقيقيا مع الدور الذى يؤديه ، وخاصة فى هذه الفترة التى افسد فيها الاستعراض والاغراق فى التكنيك المسرحى كثيرا من دور التمثيل الاجنبية ، وما هذا كله سوى تزييف للوحى الخلاق الحقيقى » .

أما انتوان بورسيبيه ، وهو مخرج فرنسى شاب اشتهر بثورته على التقاليد ، فقد قال :

« ان ستانسلافسكى بالنسبة للفن كفرويد بالنسبة للتحليل النفسى : ان المبتدئين يتكلمون عنه ولكن الذين قرأوه أوطالعوا بابا من كتاباته قليل ، ان ستانسلافسكى ، فرويد المسرح ، هو اخ مجهول ، لقد استطاع أن يضع أسس مبادىء وقيم توصل اليها بعد بحوث طويلة ، دائمة ، جدية ، ولكن هذه القيم تحولت فيما بعد الى مجرد منهج ينهجونه ، أو طريقة يتبعونها

ان التمثيل المعاصر يدين لستانسلافسكى بكل ما فيه من جديد ، فقد كان ستانسلافسكى أول فنان لايرى فى التمثيل مجرد الانتقال من حالة لاخرى . كما انه حكم على النرجسية حكما قاسيا فاعتبرها من علامات التمثيل الردىء ، فهو يرى أن من كلف من الممثلين بتأمل نفسه فى المرآة هوى ، ولن يستطيع النهوض من كبوته » .

كما تكلم عن ستانسلافسكى ساشا بتوئف الروسى الاصل ، ونجل جورج وادريميلا بتوئف ، اللذين كان لهما اكبر الاثر فى تطوير المسرح الفرنسى فى مطلع القرن العشرين ، فقال :

« ان ستانسلافسكى حقق ثورة وتجديدا فى المسرح الروسى كانا وسيظلان مثالا باهرا للشجاعة وانكار الذات . وان الانسان ليمتلىء دهشة عندما يعلم الظروف القاسية التى كان المسرح الروسى يمر بها قبل ستانسلافسكى ، اى فى نهاية القرن الماضى ، لقد كانت المسرحية تخرج فى ظرف اربعة أيام ، وكان الممثلون لايعرفون أدوارهم الا لماما ، فكان الملقن يبذل من الجهد ما يزيد على جهد الممثل نفسه . أما الديكور والملابس فكانت جامدة لاتتعدى ثلاثة انماط . ثم اسس ستانسلافسكى المسرح الفنى ، ودرب الممثلين على اداء الادوار شهورا كاملة ، واعتمد على كبار الرسامين فى اعداد الديكور والملابس ، ورحل ستانسلافسكى وصحبه الى البندقية لدراسة العمارة تمهيدا لتمثيل « عطيل » ، وذهبوا الى احياء موسكو الفقيرة لتصوير ديكور « الحضيض » Les Bas-Fonds وبحثوا عن الاسلوب الذى يتفق مع كل مسرحية ، وتبينوا أن للمسرح امكانيات لاحصر لها ، وانه فن كلى ، كل هذا كان من فيض ستانسلافسكى » .

« وليس فى مقدورى أن أقول اليوم ان الاشكال والصور التى كانت تتخذها تعاليم ستانسلافسكى لاتزال تثير لدينا نفس الاهتمام الذى كانت تثيره لدي معاصريه ، فلا شىء يعادل العمل فى حماس فاذا كان البعض يرى أن من أساليب ستانسلافسكى مافقد جدائته ، فما من احد ينكر أن هذه الاساليب تقوم على حب الحق والجمال والخير والانسانية » .

أما مجلة Les Nouvelles Littéraires الصادرة فى ٢٨ نوفمبر ١٩٦٣ ، فقد نشرت مقالا لاندريه موروا عن الرئيس كنيدي ، ومقالين آخرين عن الاديب الانجليزى الدوس هكسلى الذي لجأ الى امريكا ، ومات فى هوليوود يوم ٢٣ نوفمبر ١٩٦٣ .

وذكر ديمون لاوس فيرنياس فى مقاله عن هكسلى ما يلى :

« ان كلمة قتال نعت يتردد كثيراً على لسان هكسلى « فهو يرى اننا اسرى ابداننا ، وان جسدنا ينذرنا ونحن احياء بالتحلل ، وان الانسان بصفته حيوانا ناطقا ، يضطر الى القيام بوظائف بيولوجية ذات طابع بهيمى ، ان نفور هكسلى من الانسان يذكرنا فى هذه الناحية بالذات ، بنفور سويفت منها. فهو يشمئز من الجسد اشمئزازا غريزيا يقلب القيم التقليدية رأسا على عقب ، وعندما كان هكسلى مراهقا واصيب بنصف عمى ، قال وهو يتعلم طريقة براى Braille فى القراءة ان عزاءه هو انه لن يرى وجوه امثاله من البشر » .

« لقد كان هكسلى يعتبر ان الجسد يحط من المشاعر ويوقف نشاط العقل ، وفى قصة « الازمنة القادمة » «Les Temps Futurs» صور العالم وقد صار يعيش فى كابوس مخيف أثر حرب درية ، فاستحالت المرأة الى مخلوق شيطانى ، وأصبحت «سفينة الفساد » .

ويرى هكسلى أن الانسان لا يستطيع التخلص من جسده ، كما لايستطيع التخلص من المجتمع ، لقد حاول هكسلى وهو صغير أن يعيش فى معزل عن « القطيع ولكنه لم يقدر على قطع صلته ببيئته »

« وحتى آخر أيام حياته كان هكسلى يرى أن المجتمع يسحق الفرد بشكل منتظم ، فأجهزة التليفزيون ، والحرية الجنسية الدنيئة التى لاتشبع الا النزوات الحسية ، والروحانية الزائفة ، والدعاية السياسية ، كل ذلك ينزل بالمواطنين الى مستوى « الكلاب المروضة » .

مجلة Europe

يسرنى أن أقدم للقراء فى هذا العدد مجلة Europe أوربا ، وهى من المجلات الادبية الرفيعة التى تديرها لجنة جمعت ولا تزال تجمع بين نخبة من كبار رجال الادب فى فرنسا ومنهم بول اليار Paul Eluard واراجون Aragon وبيير ابراهام .

وقد افردت « أوربا » كثيرا من اعدادها لمواضيع معينة ، فخصت ديدرو Didrot بعدد « يناير ـ فبراير ١٩٦٣ » وخصت فولتير Voltaire بأخر « مايو ـ يونيه ١٩٥٩ » وروسو بثالث « نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٦١ » ، كما نشرت فى يوليو الماضى عددا عن الادب المجرى « يوليو ـ أغسطس ١٩٦٣ » وتنوى اصدار عدد عن شكسبير .

هذا وقد كرست « أوربا » اربعا وستين صفحة من عدد ديسمبر ١٩٦٣ للاب بريفو (١) مؤلف مانون ليسكو ، كتب أغلبها

(١) انتوان فرانسوا بريفو روائى ولد عام ١٦٩٧ ، ومات عام ١٧٦٣ ، وعاش حياة حافلة بالمغامرات والاضطرابات ، فبعد ان كان راهبا ، خلع عنه لباس النسوك والزهد ، وهرب الى لندن حيث اسس جريدة Le Pour et le Contre ثم عاد الى فرنسا عام ١٧٣٤ . ولما تراكمت عليه الديون فر من بلده من جديد ثم رجع الى فرنسا مرة ثانية . واليه يرجع الفضل فى تعريف الفرنسيين بمؤلفات الروائى الانجليزى ريتشاردسون ، كما أنه ألف مانون ليسكو عام ١٧٣١ ، وقصة السيد كلافلاند « ١٧٣٢ ـ ١٧٣٩ » وكتبا أخرى كونت فى مجموعها مائتين مجلد .

« جان بيير كامنــكار » Jean Pierre Kaminker الذى استعرض مختلف مؤلفات الاب بريفو بما فيها الغث والسمين ، وما قاله هذا الناقد عن الاب بريفو نقتبس الفقرات التالية :

« لو اننا حصرنا اهتمامنا فى دراسة روايات بريفو لتبينا فى جلاء انها قد اكل الدهر عليها وشرب ، واصبحت مهجورة لا يقرؤها احد ، واولها بالطبع Mémoires et Aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du Monde التى تكون مانون ليسكو المجلد السابع والاخير منها » .

« ان هذه القصص قد اصبحت عتيقة قديمة لاسباب لاتتعلق بتكنيك القصة فقط ، بل لانها قد بلغ بها القــدم كل مبلغ ، وأصبحت لاتتفق مع روح العصر ، فهى مشحونة بسـذاجات لاتشجع على الاستمرار فى قراءتها ، كما أنها متطرفة ، تعتمد على رسائل مصطنعة ، وتتباين فى لهجتها وائتلافها . انروايات بريفو ، باستثناء مانون ليسكو ، لم تبلغ من الكمال والاتزان مايرفعها الى مستوى الروائع ، ورغم ذلك فهى جزلة جميلة ومؤثرة فى آن واحد »

وأشاد كاتب المقال بما أحدثه بريفــو فى القصة من تجديد ، فقبله كان ابطال القصص عادة ينتمون الى طبقة الامراء وكبـار النبلاء ، لكن بريفو نزل بهم الى مستوى الاشخاص العاديين ، فهم من صغار النبلاء ، وان كانوا يتميزون من غيرهم بعظمة مشاعرهم :

« ان ابطال قصصه يعتبرون ، الى حد ما ، من عامةالناس ، ولكنهم يتميزون بصفات نادرة تحيطهم بهالة ، فهم يعانون من مشاعر متدفقة لم يعرفها غيرهم ، ويمرون دوما بظـــروف خارقة » .

وبعد ان المع السيد كامنكر الى أن بريفو استطاع بفضل هذا التجديد ان يوفق بين القصة الحماسية héroïque والقصة البرجوازية ، استطرد قائلا :

« ان هــذه الروايات تســتمد قيمتها من امتزاج الخيـال والحقيقة فيها ، ولامراء فى أن هذا المزج تجديد أدخله بريفـو عالم القصة ، فرواياته لا تهدف إلى « مجرد امتاع الخيـال » على حد قول لينجليه . ان القصة قبله كانت تنشد التحليق بالقارىء فى عالم وهمى ، ولكن بريفو جعل الخيال لايخرج عن حدود الواقع . وهذا الانتقال من الاغراق فى الخيال الىحدود الواقع يعتبر مرحلة من مراحل تطـور القصة ، سمحت لبريفو بمهاجمة النظام السائد فى عصره ، واستنكاره استنكارا لايخلو من المواراة . وبعبارة أخرى طور بريفو طـريقة سرد القصص تطويرا استغله فى زعزعة النظم السائدة بصفة مستمرةومحمومة وبطريقة بدائية عشواء » .

وأشار الناقد الى أن لاكلو (١) وديدرو (٢) سارا فى الطـريق الذى رسمه بريفو ، ثم حلل مختلف مؤلفات بريفو ، وذكر ان هــذا الروائى كان شـغوفا بالمغامرات العتيقة ، والاحـــداث الدامية ، وكان يعطى مكان الصدارة لتصوير التعصب الدينى وحب المال . ثم قارن كاتب المقال بين روايات بريفو وحكايات

(١) مؤلف Les Liaisons Dangereuses

(٢) مؤلف La Religieuse ، Les Bijoux Indiscrets

فولتير (١) الفلسفية ، فقال ان هذه الروايات تسـعى لنفس الاغراض التى يستهدفها فولتير ، ولكن بريفو كان يعتمد على العاطفة فى مناوءة المجتمع ، بينما كان فولتير يستخدم سخريته اللاذعة فى تقويض أسس هذا المجتمع .

كذلك نشرت مجلة « أوربا » لاول مرة المراسلات التى تبادلها الكاتبان جان ريتشارد بلوك ومارتان دوجارد .

وبلوك كاتب ولد فى باريس عام ١٨٨٤ ، ومات عام ١٩٤٧ ، وقد نشر عدة مؤلفات أهمها « وشركاؤه Et compagnies » « ١٩١٧ » التى حاول فيها أن يشيد نوعا من الــــكوميديا الانسانية ، فوصف حياة أسرة من الألزاس أفرادها من رجالات الصناعة ، ثم ألف عام ١٩٢٥ «الليلةالكردية» La Nuit Kurde التى تعتبر أجمل ما كتب . ثم جذبته جلبـــة السياسة فنشر مقالات سياسية عن أسبانيا ، واخرى عنوانها « مولد ثقافة » كما أنه من مؤسسى جريدة « أوربا »

أما مارتن دوجارد « ١٨٨١ — ١٩٥٨ » فهو مؤلف روايات Thibault الشـــهيرة التى بدأ كتابتهـــا سنة ١٩٢٠ ، وانتهى منها بعد ذلك التاريخ بعشرين عاما ، وحصل عـــلى جائزة نوبل الادبية سنة ١٩٣٧ ، كما مثل له كوبو Copeau ملهاة Le Testament du Père Leleu

ومن هذه المراسلات نترجم فقرة جاءت فى خطاب ارسلهمارتن دوجارد الى بلوك فى ١٦ ديسمبر ١٩١٩ ، معبرا فيه عن رأيهفى مسرحية Le Dernier Empereur التى الفها بلوك

« لقد تبينت فى هذه المأساة عيوبك ومزاياك ، وسأشـــدد بالطبع على عيوبك ، ولذا سأبادر بان اشيد بمحاسن المسرحية ان الموضوع كبير ، كفيل بتدعيم مواهبك الشخصية ، فهـو يجمع بين سيكولوجية الفرد والحياة العامة ويتخــذ طابعا انسانيا وسياسيا فى نفس الوقت . وقد كان من الممكن ، بلمن الضرورى ان تتفوق فى معالجة هذا الموضوع . ولقد تأكـدت من قراءتى الفصل الرابع وبعض أجزاء المسرحية الاخرى انك وجدت ، على ما اعتقد ، الشىء الذى يتفق مع مواهبك ،ولهذا فانتى أشدد لك اللوم لعدم توفيقك تمام التوفيق فى استغلال هذا الموضوع واستيعابه » .

« دعنى اكلمك فى صراحة كاملة . ان جميع مؤلفاتك تتسم بصفة مشتركة ، ذلك انك شديد الطموح ، وتحاول فى شجاعة أن تحقق أشياء عظيمـــة ، وتتناول مواضيع ضخمة ، ولـكن منجزاتك لاتتفق مع سمو أفكارك ، فانت تتسرع ولا تتعمق فى معالجة مواضيعك . انك تحاول خلق مؤلفات خالدة ، ولـكن يظهر انك تستسلم الى السهولة ، وتقنع بان تصنع فى براعـة شيئا يبدو وكأنه عظيم . انى اعـرف كاتب أمين ، ولا اشـك بتاتا فى ذلك ، ولكنك تخدعنا دون ان تدرى ، بل تخدع نفسـك قبل أى انسان آخر ، فانت تتعجل ، والعجــلة ظاهرة فى كل ما تكتب ، فما من شىء أعد الاعداد الكافى واتخذ المقـــام الذى يليق به . ان كل شىء يوحى بانه من الممكن تبديله ، وتغييره ، وتحسينه ، أو شطبه ، وهذا العيب يجعل انتاجك يقترب من الهدف دون أن يبلغه ، ومن المؤسف ان القارىء يحس بهــذا النقص فى نفس الوقت الذى يشعر فيه بانك كاتب جدىتحاول أن تضع مؤلفات متينة لاتثير أى شك فى قيمتها » .

(١) منها Zadig التى ترجمها الدكتور طه حسين و Candide



تقدمها:

نجاة شاهين

اتجاهات التفسير في مصر في العصر الحديث

يبدأ البحث بعرض موجز لمراحل التفسير السابقة ، وهى كما يقسمها الباحث :

أ) مرحلة التفسير العلمى .
ب) مرحلة التأويل النظرى .
ج) مرحلة الركود .

وفى كل من هذه المراحل يقدم البحث دراسة موجزة لطبيعة المرحلة واشهر رجالها مستدلا بذلك على منهجها . كمـا عرض لدراسة الجهود السابقة فى الموضوع،مبينا أنها فى جملتها،تسمح لهذه المحاولةالجديدة التى تفيدمن النتائج السابقة ، وتبدأ من حيث تنتهى هذه الجهود . ثم يتناول الباحث المرحلة الحديثة فى التفسير فيقدم تعريفا لمفهوم التفسير فى هذه الدراسة فيعتبر من التفسير كل نشاط ثقافى مؤسس على فهم معين للنص المقدس اما العصر الحديث فانه يبدأ فى هذه الدراسة بجمال الدين الأفغانى حيث نجد له محاولات واضحة للربط الدقيـــق بين مرمى النص ومشكلات المجتمع المعاصر .

وتحدث بعد ذلك عن الاتجاهات المختلفة فى التفسير الحديث ، وهى الاتجاه الاجتماعى ، والاتجاه الأدبى والعلمى . ففى الاتجاه الاجتماعى ناقش العلاقة بين الدين والمجتمع ، ثم تحدث عن العلاقة بين القرآن والمجتمع وأوضح كيف يعد القرآن قاعـــدة ثقافية هامةفى الحضارة الاسلامية وفى البحث بعد ذلك تفصيل للقضايا الاجتماعية الكبرى فى التفسير الحديث ، وهى قضيـة التمدنالاسلامى ، وقضية التفسير والسياسة ، وقضية الاصلاح الاجتماعى ، وفى كل من هذه القضايا تثار مسائل عديدة .

ففى قضية التمدن الاسلامى تبدو جهود المحدثين فى خلـــق مواءمة واضحة بينالنص القرآنى ومشكلات المدنيـــة الحديثة ، ولقد أثار ذلك الكلام فى « الاجتهاد » وصلاحية الاسلام لحيـــاة المدنيةالحديثة والكلام فى ترجمة القرآن ، وفىمسألة الاجتهاد بدا أنه من طبيعة الفكر الاسلامى مراجعة النفس بين آن وآخـــر ليتخلص من زيف قد تضيفه اليه عصور الانحطاط ، ولذلك فان الاتجاه نحو فتح باب الاجتهاد يرتبط بملابسات اجتماعية معينـة اكثر مما يربط بالخضوع لتأثير لمؤلف معين .

وفى صلاحية الاسلام للحياة الحديثة وجد محاولة المفسرين للتدليل على أن أغلى القيم المعاصرة ، وهى العلم والحرية ، قيم اسلامية قديمة فالاسلام شجع الحرية العلميـــة ، وكان الموئل الاختصاصى للتقدم العقلى ، ولقد استطاع المفسرون ، أن يقفوا ضد ما نقل خطأ عن مفهوم الحرية فى الغرب ، وبينوا كيف يكون التكريم الالهى للانسان قاعدة أساسية لبث روح الديمقراطية فى الأمة هذا بالاضافة الى جهودهم فى قضيةالرقيق واشادتهم بارادة الانسان .

وفى مسألة ترجمة القرآن . أوضح حجج الجانبين ، ويـرى الباحث استحالة الترجمة ، لاننا أمـام النص العالى نستشـعر العلاقة الوثيقة بين الأفكار واللغة ، فالذى يخــــرج الأفكار من النص الأدبى يكشف عن بعد خاص ، له ولكنه يفصل الافـكار عن اللغة مع أنهما شىء واحد .

هذه أطراف من قضية التمدن الاسلامى فى تفسير المحدثين ، وثار بعد ذلك مسألة التفسير والسياسة ، وناقش فى ذلك قضية الصراع ضد الأجنبى حيث ظهر لنا أن النزعة نحو التربيـــة القومية أكثر وضوحا فى آثار المحدثين من نزعة الثورة العمليـة على الاستعمارالمتمثلة فى جمال الدين الافغانى وقد بين كيف كان هذا تأثرا بفلسفة محمد عبده .

وفى مسألة نظام الحكم فى الاسلام درس جهود المحدثين فى قضية الخلافة وأوضح انها كانتذات جانبين أحدهما يوضح الأسس العامة للدولة كما صورها القرآن ، وهى أسس لا تتعـــارض وضرورات العصر الحاضر وتعترف بقيمة التطوير فى ظلال القيم القرآنية الأصيلة التى لا تحدد شكلامعينا للحكم ، وان حددت أصوله الجوهرية ، أما الجانب الثانى فانه يختص بنقد النظم الفاسدة آنذاك .

وفى قضية الوحدة يرى الباحث أن أنماطا ثلاثة للوحدة تتبين فى آثار المحدثين هى الجامعـــــة الاسلامية ، والجامعةالمصرية ، والجامعة العربية ، ولقد بدا جليا فى آثارالمحدثين أن النظـــرة الاسلامية تنفى ذلك التناقض الموهوم .

ثم عرض البحث بعد ذلك لقضية الاصلاح الاجتماعى فى تفسير المحدثين فتناول قضيةالمرأة ، وبين موقف المفسرين من آيات تعدد الزوجات ، وأوضح كيف تطورت محاولة التوفيـــق بين النص القرآنى وتصور ما للزواج المثالى من التركيز حول بيان قيـود التعدد الى محاولة بعض المصلحين منع التعدد ، ولكن غالبية

المفسرين ظلوا يؤمنون بقيمة التعدد حين تتحقق حكمته وشرطه ، أما مسألة الطلاق فلقد كان من العناصر الموجهة فيها محاولة المحدثين الرد على نقد بعض المستشرقين للتشريع الاسلامي وتبدو جهود المحدثين خاصة فى بيان القيود النفسية والعددية التى يضعها الشارع فى سبيل الطلاق وبيان حقوق المرأة المختلفة فيه .

ونوقشت قضية الحرب ، وبين الباحث آراء المحدثين فى ذلك ثم أشار الى المسألة الاقتصادية فى تفسير المحدثين ، ووقف عند مسألتين اساسيتين هما حق الملكية والزكاة ، وبين كيف كانت جهود المحدثين ارهاصا بتحديد مفهوم الملكية فى الناس ، كما يحدده القرآن ، حيث تلح الضرورة الاجتماعية والدينية لتحد من الملكية الزراعية وتحقق التأميم ، أما الزكاة ففى آثار المحدثين ما يدل على انها تقدم حلا مثاليا لكثير من المشكلات الاقتصادية القائمة فى الشيوعية والراسمالية.

وتحدث عن الجانب التهذيبى من تفسير المحدثين فأوضح مفهوم الخير والشر فى جهودهم ، وبين أن كثيرا من هذه الجهود كان ترجمة عن آمال الأمة ، وتصويرا لمثلها العليا التى تتطلع اليها مستوحية مرآنها .

وقدم بعد ذلك تقديما عاما للاتجاه الاجتماعى فى تفسير المحدثين فبين كيف كانت هذه الجهود محاولة لاحياء المفهوم الاجتماعى للوطن .

وتناول بعد ذلك اتجاها ثانيا فى التفسير الحديث هو الاتجاه الأدبى وبدأ بتمهيد واضح عن العلاقة بين الدين والاعجاز ، ثم عن العلاقة بين القرآن ومفهوم الاعجاز ، وبين أن فهما أصيلا لطبيعة المعجزة يقتضى الارتفاع بمباحث الاعجاز من مستوى النظم وحده الى المستوى الانسانى العام ، وهو الاتجاه الذى بدأت آثاره فى أعمال المحدثين وقد ضرب لذلك أمثلة مختلفة ، حيث أشار الى القضايا الأدبية الكبرى فى التفسير الحديث فناقش مسألة القصة القرآنية وجهود المحدثين فى دراستها . ودرس فكرة المعجم القرآنى ، وأعمال المحدثين فى ذلك وتحدث عن منهج التفسير الموضوعى ، وعرض لنماذج منه بالتحليل .

ثم تناول بعد ذلك النزعة التأثرية بوصفها قضية أساسية من قضايا التفسير الأدبى المعاصر ، وحلل نماذج من آثار المحدثين فيها ، ثم وقف عند محاولة أصحاب الاتجاه الأدبى لربط التفسير بعلم النفس ، وأشار الى نماذج من هذا الاتجاه بالتحليل الكافى. وبعد ذلك قدم تقويما عاما لهذا الاتجاه الأدبى ، وبين كيف حاول أصحاب هذا الاتجاه الارتفاع بمباحث الاعجاز الى الصعيد الانسانى العام . ثم عرض للاتجاه الثالث وهو الاتجاه العلمى ، وبداه ببيان العلاقة بين الدين والعلم والفرق بين الحقيقة الدينية والتجربة العلمية وتحدث عن القرآن والعلم ولم يقحم الحقائق العلمية على النص المقدس ، لانها مؤقتة قابلة للتغيير، وهى تقوم على الشك والدين يقوم على الايمان ، ثم درس محاولتين علميتين من جهود المحدثين فى تفسير أصل الكون وأصل الانسان، وانتهى الى تقويم عام لهذا الاتجاه العلمى وبين أن جهود المحدثين من أصحاب الاتجاه العلمى تحاول أن تخدم الجانب النفسى من المسلم المعاصر - وتفرض على العلم سلطة روحية ذلك أن تجاهل المفسرين للحقائق العلمية ربما يخلق فى الناس صراعا خطيرا بين الدين والعلم .

وبعد هذا العرض الوافى لاجزاء الرسالة بدأ الاستاذ الدكتور عبد القادر القط رئيس قسم اللغة العربية بآداب عين شمس فى مناقشة الباحث فأثنى على المجهود الكبير الذى بذله ، ولكنه اخذ عليه بعض الملاحظات حول منهج البحث وطريقة الاشارة الى النصوص ، وكان يؤثر أن يقدم الباحث النصوص التى استشهد بها بنصها فى كتب التفسير ، دون الاشارة الى الصفحات وحدها ليكون الموضوع مكتملا

كما اخذ على الباحث عدم العناية بملاحظة فكرة التدرج المنهجى بين المفسرين المختلفين فمثلا لم يذكر كيف تطور التفسير بعد الشيخ محمد عبده وقد رد الباحث على ذلك بانه كان مهتما بقضية التفسير كمادة واحدة لانه لاحظ التشابه الشديد بين مناهج المفسرين مما يجعل مادة التفسير فى الكتب المختلفة كلا واحدا .

وناقش الاستاذ عبد الحميد حسن وكيل كلية دار العلوم سابقا الباحث فى بعض الملاحظات العامة مثل : نقل الاسلام العرب من حياة البداوة الى حياة الحضارة،وأن استمداداتنا الثقافية من الحضارة الغربية فى العصر الحديث تتناسب قيمتها الثقافية مع قوة اشعاعها تناسبا عكسيا .

واخيرا تحدث الدكتور مهدى علام الذى أثار ملاحظات عن طريقة استخدام الباحث لبعض المراجع والاشارة اليها . ولكنه أشاد بالجهد الجاد المثمر الذى قام به الباحث ، واخذ عليه بعض الملاحظات حول تحرير بعض العبارات .

وقد نال السيد عفت الشرقاوى على بحثه درجة الماجستير بتقدير ممتاز .

ابن الأنبارى
حياته وآثاره فى اللغة والنحو
مع تحقيق كتاب
البيان فى غريب اعراب القرآن الكريم

يقول الباحث ان ما دفعه لاختيار هذا الموضوع هو اعجابه بكتب الأنبارى المؤلفة والمطبوعة خاصة ، وشغفه بطريقته فى معالجة العلوم القديمة والعلوم التى ابتكرها ، ولهذا رغب فى اظهار كتبه واخراج الموجود منها وتحقيقه ، ووجد أن اكبر كتبه هو البيان الذى قام بتحقيقه

والرسالة مكونة من خمسة ابواب :

الباب الأول بين فيه حياة الأنبارى فى القرن السادس الهجرى حيث استنتج انه رحل من بلدة الانبار ، وقد اهتم والده بتعليمه ثم انتقل الى بغداد ليتلقى فيها علومه . ويمكن استخلاص النتائج الآتية من هذا الباب :

اولا - تأثر ابن الانبارى بوالده صغيرا ، الذى يعتقد الباحث انه كان على شيء من العلم رغم عدم شهرته كعالم من العلماء .

ثانيا - تلقى ابن الأنبارى علومه بالمدرسة النظامية التى كان لنظامها الجامعى ، ولطريقة التدريس فيها أثر كبير فى توجيهه ، واظهار استعداده الفطرى ، وقد اختير معيداً فى نفس المدرسة .

ثالثا – ان ابن الانبارى شافعى المذهب قضى حياته فى بغداد ولم يقم برحلات خارجها . وكانت ثقافته جامعة لجميع علـوم العربية الثمانية ، ولكنه تخصص بعد ذلك فى فن النحو ونبـغ فيه .

كان عصر الانبارى يعانى من تمزق الدولة العربيـة ووقوع أجزائها تحت حكم الاجانب ، ورغم هذا فقد ساهم علماء كل قطر فى هذه الممالك الاسلامية فى رفع شأن اللغة خاصة والعـلوم الاسلامية عامة .

وقد انفرد ابن الانبارى فى التأليف والبحث بمنهج وحيـد جديد ، يعتمد على احياء المادة القديمة وبعرضها فى أسـلوب وصور جديدة لم يطرقها مؤلف من قبل ، كما استطاع أن يؤلف من علمين جديدين هما علم الجدل واصول النحو

وفى الباب الثانى تكلم الباحث عن « اللحن » وتطوره وأثره وسببيته فى وضع النحو ، وتحدث عن تطور ذلك العلم وقسمه الى أطوار اربعة هى :

(ا) طور الوضع والتكوين

(ب) طور النشوء والنمو

(حـ) طور النضج والكمال

(د) طور الترجيح

ثم تحدث عن كتاب « أسرار العربية » تأليف ابن الانبارى وهو كتاب مطبوع – باعتباره يمثل الطور الرابع من أطوار نشأة النحو ، وتكلم عن طريقته وقيمته بين كتب النحـو الأخرى ، وانتهى الى النتائج الآتية :

لم تتفق الكلمة على السبب المفضى الى وضع النحو ، والرأى الذى ذهب اليه الباحث هو ما ذكره بعض المصادر بأن سبب الوضع لا يقتصر على حادثة خاصة ، بل يعتبر نتيجـة لازمة لحوادث اللحن المتكررة . ويغلب على الظن ان فى نسبة وضـع النحو الى على بن أبى طالب فيه شىء من التعقيد ولكن لا يستبعد أن الامام وقد هاله بعض مظاهر اللحن أشار على بعض العلماء أن يضعوا قانونا يسير الناس عليه فى نطقهم كما أصبح لهم فقه يسيرون عليه فى حياتهم الاجتماعية ، ويتناول أبو الاسود الدؤلى هذا الرأى ، ويروح يرشد الناس الى النطق ببعض الاساليب ، فلما كان الخليل بن أحمد وتلميذه سيبويه رأينا العلم قد اكتمل بتعاريفه واصطلاحاته ، ولقد وضع ابن الانبارى البنة الهـامة فى الكلام على نشأة النحو – ورغم عدم تسليمنا بكل ماجاء به فانه بتتبعه النحاة تاريخيا صور لنا مراحل نمو هذا العلم ، وقد احيا ابن الانبارى علم الطبقات عامة ، وطبقات النحاة خاصة . فآخر كتاب فى طبقات النحاة قبل ابن الانبارى هو « طبقات النحـويين واللغويين من البصريين والكوفيين » لمحمد بن الحسن الزبيدى سنة ٣٧٩ هـ ، وبعد قرنين من الزمان وضع ابن الانبارى سـنة ٥٧٧هـ كتابه « نزهة الالبا » الذى أرخ فيه حتى سـنة وفاة استاذه ابن الشجرى سنة ٥٤٢ هـ ، ويحاول ابن الانبارى فى كتابه أن يتحرى الدقة ، فهو يسند الرواية الى أصحابها ويتدخل فى اثبات صحتها أو انكارها والكتاب ممتلىء بالمسائل العلمية التى بها خلاف ، وهو ينقل عن البصريين والكوفيين على السـواء .

وفى الباب الثالث من البحث تكلم عن علم القياس ، فقد وجد أن ابن الانبارى يؤلف فى أصول النحو على نمط أصول الفقه ، وعلم الفقه يعتمد على القياس وقد عرف القياس ، وتعـرض لما يحتج به من الكلام العربى ، ومن يحتج بهم زمانا ومكانا، وتكلم عن تاريخ القياس وعن المؤمنين به وغير المؤمنين ، ثم أظهر أثر علم أصول الفقه ، فى علم أصول النحو ، ثم تحـدث عن كتاب ابن الانبارى فى هذا الباب « لمع الادلة فى أصول النحو » .

وفى الباب الرابع – تحدث عن الخلاف ، وذلك لاهتمام ابن الانبارى به عامة وبالخلاف النحوى خاصة ، فقد تتبع مناقشات النحـاة المبعثرة فى كتب النحو وبين ثنايا مسائله فجمعها ووضعها فى صورة جديدة مشوقة فى كتابه الانصاف فى مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين . ثم ألف فى علم جديد مبتكر هو عـلم الجدل ، ووضع له أصولا وقواعد ليسير عليها المتحاورون فى كتابه « الاغراب فى جدل الاعراب »

وقد تتبع الباحث نشأة علم الخـلاف ، وقدم نماذج من المناقشات والمناظرات فى أطـوار نشوء النحـو ، وعلـل أسباب الخلاف بين البصريين والكوفيين ، وتعرض للكتب التى ألفت فى الخلاف . ووصل الى النتائج الاتية :

والباب الخامس ، تحدث فيه عن علم اعراب القرآن الـكريم الذى كان فرعا من علم التفسير ، وتكلم عن كتب التفسير التى اتجهت اتجاها نحويا ، ولكنه لم يجد متنا خالصـا فى اعراب القرآن الكريم عدا كتاب ابن خالوية المتوفى سنة ٣٧٠ هـ «اعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم » .

وقد بدأ مناقشة السيد طه عبد الحميد فى موضوع بحثـه الدكتور عبد القادر القط رئيس قسم اللغة العربية ، وقد سجل اعجابه وتقديره للباحث لاختياره هذا الموضوع الشاق خاصة ، وان ميدان اللغة والنحو ، قل أن يجد ترحيبا من الباحثين

اما الاستاذ عبد الحميد حسن وكيل كلية دار العلوم سـابقا فقد ناقش الباحث فى تحقيق بعض التواريخ

ودكتور مهـدى علام وهو المشرف على البحث لم يرض من الباحث تعاليه فى الاسلوب بما يتفق مع الاسلوب العلمى السليم، وقد نال السيد طه عبد الحميد على رسالته درجة الدكتوراه فى اللغة وادابها مع مرتبة الشرف الثانية



الهلال والمقتطف

* كتب صدرت :

ـ ديوان الشيخ أمين الجندى
ـ ترجمة الالياذة : سليمان البستانى
ـ ديوان التعاويذى .
ـ ديوان الرافعى « الجزء الثانى »
ـ الوفاق والطلاق لتولستوى

* المقتطف :

كتاب زجر النفس
لهرمس الحكيم

الكتاب قديم ومؤلفه مجهول ، وقد وقف حضرة الابالفاضل الخورى فيليمون الكاتب على النسخ التى وجدت منـــه وهى اثنتا عشرة نسخة فاستخلص منها نسخة أسد واضبطواشكل بأصلها فعلق عليها شرحا وحواشى تفسر غامضها وتبينمقاصدها وطبعها ونشرها فاستحق الشكر الجزيل .

الهلال

اليك أسماء الصحف التى صدرت بين ١٨٩٤ و ١٩٠٢ ولا تزال حية وقد اكتفينا بذكر اسمائها دون مواضيعها وأسماء أصحابها وتواريخ انشائها وأمكنة صدورها .

الرأى العام ـ طرابلس ـ الروضة ـ الحق ـ الارغـول ـ الظاهر ـ الطبيب ـ الاخلاص ـ الارز ـ مصر ـ الثريا ـ الرائد المصرى ـ التوفيق ـ طبيب العائلة ـ المرصاد « بمرسيليا » ـ المعلومات ـ البصير ـ المامون ـ المشرق ـ أنيس الجليس ـ المنار ـ الهدى ـ المنار الاسلامى ـ الضياء ـ المرصـــــاد « القاهرة » ـ المحبة ـ الجامعة ـ المناظر ـ مرآه الغـرب ـ اللواء ـ الرئيس ـ المفتاح ـ الصواب ـ الاخاء ـ عين شمس ـ الصباح ـ المجلة الصحية ـ مجلة المجلات ـ الصخرة ـ النصير ـ المنارة ـ الطب الحديث ـ الاستقلال ـ العمران ـ الاحكام الشرعية ـ الاقبال ـ الرموز ـ المحيط « بأمريكا » السلام .

وذلك بخلاف الصحف التى ظهرت قبل صدور الهلال وهى الاهرام ـ الحقوق ـ الفلاح ـ المحاكم ـ المحروسة ـ المقتطف ـ المقطم ـ المؤيد ـ الوطن ـ الوقائع المصرية .

مجلات جديدة

* **مجلة أبوقيراط الطبية :**

هى مجلة طبية علمية للاطباء وصحية للعائلات تصدر بمصر مرتين فى الشهر لمنشئها الدكتور حسين يسرى .

* **مجلة المؤنس :**

جريدة أدبية تصدر بمصر مرة فى الاسبوع لصاحبها « محب » وفيها روايات اخلاقية تبتدىء الرواية وتنتهى فى جزء واحـد بعبارة سهلة واضحة . من نخبة ماكتبه الافرنج من الروايات الاخلاقية والناشئة الشرقية فى أشد الحاجة الى أمثالها لماتنطوى مهمتها من تهذيب الاخلاق مع خلوها مما يعتور أكثرماينقلونه الى لساننا من الروايات الافرنجية مما يخجل العذراء .

* **الاستقلال الاسبوعى :**

صار الاستقلال اسبوعيا بعد أن كان شهريا وهى خطوة مهمة فى ارتقاء هذه المجلة تدل على رضاء صاحبها نجيب افنـــدى

شقرا المحامى من قراء مجلته وارتياحه لما لاقتـه من الاقبـال والرواج .

المشرق

ديوان الشيخ امين الجندى

ان منظومات الجندى معروفة فى بلادنا منذ سنة ١٨٧٣ لما باشر بنشرها لاول مرة الاديب سليم أفندى مدور ثم كرر طبعها سنة ١٨٨٣ بزيادات مهمة . وهذه الطبعة الجديدة اكمل واتقن من الطبعات السابقة عنى بتنقيحها الاديب الفاضل محمـــد أفندى كمال بكداش ، وقد استحضر من حمص ومن غيرها عدة نسخ خطيـة قابل بينها لضبط الديوان وجمع ماتفرق من نظم هذا الشاعر المطبوع كقصائد رنانة ومقاطيع مستملحـــة ، وقدود شجية ، وموشحات الى غير ذلك مما زاد به نفعـــا وكبر حجما حتى بلغ ٤٥٠ صفحة .

الجامعة

الايلياذة

مماهو جدير بالـذكر أن العرب لم يهتموا بمؤلفات اليونان الادبية اهتمامهم بمؤلفاتهم الفلسفية والمنطقية والطبيعة ، مثال ذلك الايلياذة والاوديسة وخطب ذيمو ستينوس وغيرها فانهذه الكتب الادبية البديعة لاذكر فيها الا للمســـائل اليـــونانية الخصوصية التى قلما يهتم بها باقى الناس سوى طلاب البلاغة ولكن العرب الذين نبغ فى لغتهم من عرفنا من الشعراءوالخطباء فى الجاهلية وبعدها معذورون اذا لم يقتدوا بالافرنج فى طلب البلاغة فى المؤلفات اليونانية .

ويسر محبى الوقوف على تاريخ اليونان وبلاغتهم أن يعلموا أن الايلياذة المشهورة نقلت الى اللغة العربية فى الشهر الماضى . بقلم سليل بيت العلم والادب حضرة سليمان افندى البستانى صاحب دائرة المعارف . وقد وضع لها حضرته مقدمة فى غاية الاهمية فى الشعر وتاريخه عند العرب وفسر متن الايلياذةبشروح مفيدة تدل على مبلغ التعب الذى عاناه فى وضع هـذا الكتـاب الجليل .

الا اننا كنا نود لو نقل حضرته الايلياذة نثرا لا شعرا وبذلك كان كفى نفسه عناء كبيرا لايعرفه الا من عانى الترجمة الدقيقة المراد بها التزام الاصل ، فان صعوبة هذه الترجمة اضعاف صعوبة التاليف فى الحقيقة ، خصوصا متى كان المقصود ابراز المـــادة المترجمة بمتانة وجمال كمتانة الأصل وجماله . وبدون ذلك يذهب التعب سدى .

والايلياذة المذكورة عبارة عن قصيدة طويلة فى حرب طـروادة المشهورة ، وهى منسوبة الى هوميروس اشعر شعراء اليونان ، الا أن كثيرين من المحققين يقولون انها لعـــدة شـــعراء وان هوميروس لم يوجد فى العالم .

قال المسيو ديشان الناقد المجيد فى جريدة الطان أن الالياذة والاوديسة لشركة ادبية يعنى انهما لغير واحد ، وانهما جمعتـا ونسبتا الى هوميروس والله اعلم .

وقد صرف حضرته فى الاشتغال بها عدة ســـنوات فاستحق الثناء العاطر على صبره وفضـــــله ، واذا كان شعراء العصر المجيدون لا يجـــدون فى شعر هوميروس العربى ما الفوه من منظـــومات أكابر شعراء العرب فكفى أنهم يجدون فى مقدمة الايلياذة وشروحها من الفوائد مالا يجدونه فى كتاب آخر .

ديوان التعاويذى

اعتنى العـــالم الفاضل المستر د٠س ٠ مرجليوث أحـــد الاساتذة فى مدرسة « أكسفورد » الجامع بطبع ديوان ابىالفتح محمد بن عبد الله بن عبد الله المعروف بسبط التعاويذى فجاء فى نحو خمسمائة صفحة مطبوعة بالشكل الكامل . ويظهر ان الفلسفة الحديثة والعلم الحديث قد كسر جنجي الفلســـفة القديمة والعلم القديم حتى قلما يوجد اليوم بين علماء الغرب من يعتنى بمؤلفات ابن رشد وابن سينا وابن زهر والـــكندى والفارابى والغزالى اعتناء حصره ناشر هـــذا الكتاب بشعر من الطبقة الثانية كشعر التعاويذى وينفق على طبعه بهذا الاتقان ماكانت أولئـك الفطاحل أولى به ، على أنه اذا انتفت الاهمية عن تلك المؤلفات الجليلة بالنسبة الى علماء الغرب فهى لاتزال فى اسمى درجات الاهمية عندنا لانها انما وصفت لنـــا ونحن وارثوها .

ديوان الرافعى

« الجز الثانى »

كل من يقرأ شعر الرافعى يدهشه ما يجده من البلاغة فىشعر هذا الشاعر الجديد الذى ظهر فى سماء الادب العربى على حين فجاة ظهور الكواكب فى السماء وهو لايتجاوز الثالثة والعشرين من عمره ، ولقد اعتاد بعضهم الغلو فى تقريظ المؤلفينوالمترجمين ارضاء لهم أو تزلفا اليهم . أما الجامعة فانها رات منذ وقفت على شعر هذا الشاعر أن تقوم بما يجب على المتقــــدمين للمتأخرين متى ظهر فيهم من يجب تنشيطه ليستمر فى عمله ، ولذلك كانت أول من وجه الانظار خاصة آلى الرافعى وشعره .

وقد وقفت الان على « الملازم » الاولى من ديوانه الجــزء الثانى فاحببنا اتحاف القراء ببعض مقتطفات منه ، ففيها خير تقريظ لشاعرية الشاعر .

قال فى باب « الغنى والفقر »

فياكوخ الفقير غدوت دنيـــا ... وكل الارض للفقــــراء دار
على تلك القصور ارى دخانا ... اخف عليك منه ذا الغبـــار
وفيك ســـلامة من كل هم ... وفيها من هموم الدهر نار
عليك الشمس تاج لم ينـــله ... سواك ومن حلى الظلالسوار
وما يغنى كبـار الاسـم شىء ... وانفسهم وان كبروا صـــغار
فيا كـوخ الفقير اذا ســـلاما ... فانت لبهجة الدنيـــا وقار
وما تلك القصور سوى ذنوب ... وانت لها من الدهر اعتـذار

كتب الجامعة

أعلن فرح أنطون عن الكتب التى أصدرها عام ١٩٠٣ ملاحق لاعداد الجامعة وهى :

تاريخ المسيح ـ أورشليم الجديدة ـ سياحة فى أرز لبنان ـ الدين والعلم والمال .

واصدر مع جزء شهر يناير ١٩٠٤ ملحقا هو كتاب « تاريخ يسوع »

الوفاق والطلاق

هى رواية للفيلسوف تولستوى اسمها فى الاصل « لحن كيتسر » وقد ترجمت مرة أولى فى البرازيل وترجمها مرة أخرى فى مصر حضرة سليم أفندى قبعين .